BIA HANGJA

Az erőszak irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi

Szerkesztette:
Balogh Gergő
Pataki Viktor

BIA HANGJA

Az erőszak irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi

BIA HANGJA

Az erőszak irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi

Szerkesztette:
Balogh Gergő – Pataki Viktor

LÍCEUM KIADÓ
Eger, 2021

Szakmai lektor:
Dr. Molnár Gábor Tamás
egyetemi docens

Nyelvi lektor:
Báthory Kinga

A tanulmánykötet elkészültét az EFOP-3.6.1-16-2016-00001
"Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése
az Eszterházy Károly Egyetemen" című projekt támogatta.

ISBN 978-963-496-204-5 (print)
ISBN 978-963-496-205-2 (online)

A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem rektora
Megjelent az EKKE Líceum Kiadó gondozásában
Kiadóvezető: Nagy Andor
Felelős szerkesztő: Domonkosi Ágnes
Nyomdai előkészítés: Csombó Bence
Borítóterv: Pataki Viktor
Megjelent: 2021-ben

Készült: az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem nyomdájában, Egerben
Felelős vezető: Kérészy László

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó 7

Kulcsár Szabó Ernő:
Kánon és befolyás. Az irodalmi autoritás kérdéséhez 13

Simon Attila:
Megrendülés. Affektivitás, nyelvi erő és erőszak Pszeudo-Longinosznál 33

Halász Hajnalka:
Élvezet és erőszak a szenvedésben. A fájdalom keletkezéstörténete Nietzschénél 53

Balogh Gergő:
Afformatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában 79

Konkoly Dániel:
Minden mozgásban van. Az erőszak metapoétikus vonatkozásai
Ovidius *Metamorphoses* című művében 107

Vaderna Gábor:
A hatalom akarása és a nyelv ereje. Berzsenyi Dániel háborús költészete 115

Bartal Mária:
„húsból sajtolt hangok". Az erőszak jelentésteremtő közege
Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetében 131

Mészáros Márton:
Költői erőszak KAF költészetében.
Palimpszesztikus paronomázia, félszemrím, szolecizmus 143

Lénárt Tamás:
Az erőszak ára. Ökonómia és trauma. Mikszáth, Polcz Alaine, Petri 157

Bengi László:
Technika és erőszak a századforduló novellisztikájában 165

Gintli Tibor:
Az erőszak megjelenítésének narratív eljárásai
Krúdy Gyula *Asszonyságok díja* című regényében 175

Kusper Judit:
Erőszak és hallgatás Tersánszky Józsi Jenő
Viszontlátásra, drága… című regényében 185

Szentesi Zsolt:
A lét kiüresedettségének kétféle feldolgozása.
Peter Handke: *A kapus félelme tizenegyesnél*;
Esterházy Péter: *Egy ötlet kidolgozásának másik – immáron 3. – lehetősége* 197

Pataki Viktor:
A tulajdonnév fordítása mint erőszak.
Az erőszak példái Oravecz Imre *Kaliforniai fürj* című regényében 207

Ureczky Eszter:
A téboly nemei: intézményes erőszak és a pszichiátriai betegség genderaspektusai
Adam Foulds *Eleven útvesztő* című neoviktoriánus regényében 217

ELŐSZÓ

Túlzás nélkül állítható, hogy az erőszak már pusztán csak a görög tragédiák cselekményének, jelenetezésének és struktúrájának hatástörténete szempontjából is a nyugati irodalmi hagyomány kiemelkedő jelentőségű tényezőjeként tűnik fel. A törvényhozás erőszakos aktusa (*Antigoné*), a bosszú és gyilkosság (*Médeia*) vagy éppen a végrehajtó hatalmi instancia (*Leláncolt Prométheusz*) éppúgy az erőszak formájaként jelenhet meg, mint a platóni *Állam*ból és a *Törvények*ből ismert, az igazság és a jog fogalmával is összekapcsolódó egyetértés (ὁμόνοια) intézménye. Irodalmi hagyományunkban az erőszak mindent átsző; mindenütt jelen van.

Már az *Iliász* első éneke is olyan területként jelöli ki a hatalom, az erő, az indulat és az érdek kereszteződéseként értett erőszakot, amely képes közvetíteni isteni és emberi között. Káin és Ábel bibliai története, de még az emberiség bűnét elszenvedő keresztre feszített Krisztus képe is – a fájdalom és az áldozat vállalásával – az emberi létezés erőszakhoz láncolt karakterét hangsúlyozza, amelynek legmélyrehatóbb analízisét Dante nagy művének első része, a *Pokol* a testi kínok extrém reprezentációja által viszi színre. Az erőszak története ilyen módon szoros összefüggést mutat a horror, a borzalom és a rémület esztétikájával, miközben aligha függetleníthető az emberi létezés testi feltételezettségétől, és ekként a testtel végzett és a testen végrehajtott cselekvések elgondolhatóságától. Nem véletlen, hogy az erőszak diskurzusa éppúgy alakítja a különböző szerelmi történetek narratíváját, mint a háborút tematizáló epikai és lírai művek beszédét – ahogyan ez Ovidiusnál vagy éppen Shakespeare műveiben is tetten érhető. Victor Hugo nagyregényében az erőszak a Morgue felkeresése mellett már azokban a tekintetekben és szemekben tükröződik, amelyeket a *Homokember* éppen azok megfosztásával tett kísértetiessé, a Poe-elbeszélésekben megjelenő pestis „lehelete" pedig Camus regényében a „kétszeres" és önként vállalt szenvedés eladdig ismeretlen formáját kapcsolta össze az erőszak fenoménjával.

De mégis, mi történik, amikor egy irodalmi műben az erőszak nyelve hangzik fel? Könnyen belátható, hogy a válaszok korántsem kézenfekvők. Amennyiben fel merjük tenni az előbbi, kifejezetten zavarba ejtő kérdést, számolnunk kell azzal, hogy annak tárgya más alakot ölt akkor, ha kérdezésünk során – a fentiekhez hasonlóan – a mű tematikus dimenzióját állítjuk az előtérbe, és megint mást, ha az irodalmi nyelv poétikai és retorikai műveleteit tartjuk szem előtt.

Egyfelől, ahogy az erőszak fenoménjának szentelt legjelentősebb 20. századi vizsgálatok megmutatták, az, hogy mit értünk erőszak alatt – hiába minden intuíció –, maga is kérdésként áll előttünk. Hannah Arendt az erőszaknak szentelt klasszikus munkájában például amellett érvel, hogy bár az erőszak és a hatalom a modern politikaelméletekben

rendre összefonódik, és ezért a legtöbb szerzőnél az egyik tárgyalása szinte természetszerűen aktiválja a másikét, az erőszaknak valójában nem az erőszakmentesség, hanem épp a hatalom az ellenfogalma: ahol az egyik teljesítőképessége maximumához ér, ott a másik távol van.[1] Kérdés tehát, hogy meddig terjedhet az erőszak irodalmi fenomenológiájának hatóköre; hogy az erőszakról szólva valóban az erőszakról beszélünk-e még, vagy a hozzá való közelítés során szükségszerűen találjuk magunk egy olyan összefüggésrendszerben, amely nélkül az erőszak jelensége el sem gondolható. De hol és miként érheti el az erőszak azon szélsőértékét, ahol tiszta formájában válik megragadhatóvá (ha megragadható ilyenként egyáltalán)? Mint ismert, Walter Benjamin az erőszak e szélsőértékét például a jogmegsemmisítő tiszta, „isteni erőszak" vértelen operativitásában fedezi fel.[2] Lehetséges az erőszak egy ilyen formáját elképzelni anélkül – tehetjük fel a kérdést Jacques Derrida nyomán[3] –, hogy ne találjuk magunk azonnal a 20. század legembertelenebb diskurzusainak közvetlen közelségében? Ha az erőszak mindig eszköz – többek között a jogteremtés vagy -megsemmisítés eszköze –, kérdés, hogy miben áll a célok igazságosságának lehetősége, mely az eszköz legitimitását megteremti. Mindenekelőtt azonban: mit állít minderről az erőszak legkülönfélébb konfigurációit színre vivő irodalmi hagyomány? Mit állítanak erről az egyes irodalmi művek?

Másfelől, ha elfogadjuk azt, hogy az irodalmi szöveg nem egyszerűen csak reprezentál, hanem maga létesíti – méghozzá nyelvileg – az összefüggésrendszert, amely lehetővé teszi az erőszak fenoménjának valamely módon való előlépését, akkor az egyik legfontosabb kérdést az jelenti, hogy az irodalmi nyelv mely műveletei felelősek ezért. Az erőszak reprezentációja innen nézve a nyelv tetteinek effektusa, és mint ilyen, könnyen lehet, hogy csupán ismétlése egy olyan eredendőbb struktúramozzanatnak, amelyet ebben az értelemben joggal nevezhetünk – a nyelv erőszakos potencialitását felszínre hozó – nyelvi erőszaknak. Ha ez igaz, akkor az, hogy az irodalmi nyelv az erőszak mely formáját jeleníti meg, nem vizsgálható anélkül, hogy számba ne vennénk az erőszak előlépésének nyelvi lehetőségfeltételeit. De melyek ezek a lehetőségfeltételek? Milyen viszony tételezhető a performatív erő és a nyelvi erőszak struktúramozzanata között? Megragadható-e ilyenként, és ha igen, miként ragadható meg az irodalmi nyelv poétikai-retorikai operativitásának erőszakos karaktere? Hogyan közelíthető meg az irodalmi nyelv az erőszak kérdésköre felől? Hogy hozható kapcsolatba a nyelvi erőszak és az irodalmi nyelv által színre vitt erőszak?

Az itt olvasható írások a fentebb körvonalazott két, korántsem egyszerűen megközelíthető kérdéscsoportot tárgyalják. A tanulmánykötet szövegei az erőszak komplex kérdéskörét ily

1 Hannah Arendt, *On Violence*, Harcourt, Orlando – Austin – New York – San Diego – London, 1970.

2 Walter Benjamin, *Az erőszak kritikájáról*, ford. Bence György = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. és a jegyzetek írta Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 25–56.

3 Jacques Derrida, *Törvényerő. „A tekintély misztikus alapja"*, ford. Kicsák Lóránt, L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2016.

módon nemcsak az erőszak irodalmi reprezentációin keresztül kívánják tárgyalni, hanem egyes írások kifejezetten az erőszak kulturális gyakorlatokat is meghatározó és formáló nyelvi problémáival szembesítenek.

A kötet első egységét a kultúra- és nyelvelméleti irányvonalakat vázoló szövegek adják, melyek az intézményesség, a hagyomány, a performativitás és az affektivitás erőszakkal összefonódó viszonyrendszerét tehetik láthatóvá. A kötet nyitószövege Kulcsár Szabó Ernő írása, amely a kánonok létmódját meghatározó erőszak működését járja körül. A kánonképződésnek és kánonértelmezésnek az irodalmisággal összefüggő kapcsolata, írja a szerző, úgy alakult át a modernségben, hogy időbeli körülményeket is mérlegelő kiválasztódást tett lehetővé, és ezáltal egy olyan viszonyt szilárdított meg, amelyben kánon nélkül már az sem határozható meg, mi tekinthető egyáltalán irodalomnak. A kánonelméletek problémáit az irodalmi kánonokról való gondolkodás – hangsúlyosan magyar – hatástörténetével összehangoló tanulmány az akadémiai és a műveltségi kánon között húzódó latens erőszak működését tárja fel. Kulcsár Szabó Ernő írása ily módon nemcsak a kánon erőszakjának kiszolgáltatott irodalom lehetőségeire kérdez rá, hanem arra is felhívja a figyelmet, hogy az irodalom e kiszolgáltatottsága elválaszthatatlan a különböző kánonok közötti átmenetek erőszakos mozzanataitól. A kötet első egységébe tartozó további szövegek is teoretikus hangsúlyokkal bírnak, azonban azokat egy-egy mű vagy életmű kontextusában helyezik el. Simon Attila tanulmánya a Pszeudo-Longinosz *A fenségről* című írásában szereplő *ekpléxisz* (megrendülés) fogalmának nyelvi erőszakkal kapcsolatos hatókörét tárgyalja. A fogalom korábbi ógörög – retorikai, poétikai, esztétikai – kontextusait is feltáró tanulmány a fenséges komplex, egyidejűleg az értelmezéssel szemben álló és azt elősegítő hatására koncentrál. A beszéd retorikai karaktere és annak hatásai a nyelv nem szemantikai – jelen esetben affektív – tényezőire irányítják a figyelmet, amelyek az erőszak és hatalom működésén keresztül a nyelv esztétikai és a kognitív tartományainál is erősebb funkciójával szembesíthetnek. A nyelv affektív ereje és működése Halász Hajnalka írásának is központi kérdése, azonban kevésbé a beszéd hatásának, mint inkább a tapasztalat szerkezetének és a nyelv performativitásának a viszonyában. A Friedrich Nietzsche szövegeit értelmező tanulmány erőszak és élvezet összekapcsolásának problémáit már nem a fájdalom és szenvedés körében helyezi el, hanem az affirmáció mint erőszak elsődlegesen nyelvi tételezésben megmutatkozó jelentőségére hívja fel a figyelmet. Halász Hajnalka szövege ekként utat nyit az emlékeztetést, az életmegnyilvánulásokat és a szabad akaratot is megalapozó erőszak egyfajta keletkezéstörténete felé. Az elméleti távlatokat jelölő első egység zárószövege Balogh Gergő tanulmánya, amely a nyelv performatív, valamint afformatív dimenzióját értelmezi. A tanulmány a Werner Hamacher munkásságában kiemelt fogalomként használt afformativitásban – mint egy, a nyelv öntételező erejét és annak felfüggesztő, tétlenítő mozzanatát egyaránt felmutató terminusban – rejlő erőszak

kiemelt jelentőségét járja körül, amelyben a nyelv performatív és afformatív lehetősége az erőszak önfenntartó működésével és annak lebontásával kerül összefüggésbe.

Az elméleti távlatokat felmutató első szövegegység után olyan tanulmányok olvashatók, amelyek költői és elbeszélői szövegeken hajtanak végre értelmezői műveleteket, tehát elsősorban az erőszak megjelenítésének és poétikájának – különböző érdekeltségű – interpretációira vállalkoznak.

A kötet második egységében szereplő tanulmányok főként a költői nyelv és erőszak viszonyáról adnak számot. Konkoly Dániel írása az Ovidius *Metamorphoses* című művében megjelenő erőszak formáit elemzi. Az erőszak ebben az esetben nemcsak a nemi erőszak reprezentációjára korlátozódik, hanem a költészet hatásával és eredetével is összefüggésbe kerül. Az erőszak testi és poétikai változatán kívül az ábrázolt cselekedet és annak olvasása között húzódó határ is erőszaktételként lepleződik le. Vaderna Gábor írásában az erőszak Berzsenyi Dániel háborús költészetének vonatkozásában, a modernség egyik diszkurzív alapproblémájaként tűnik fel. Az erőszak korlátozhatóságának és esztétikai formálhatóságának kérdése úgy jelenik meg Berzsenyi francia háborúkkal kapcsolatos szövegeiben, hogy költői műveinek retorikája a jogos erőszak lehetőségét – politikai szempontokat is mérlegelve – tematizálja. Vaderna Gábor írása többek között arra mutat rá, hogy Berzsenyi költészetében erőszak és hatalom szétszálazhatatlan viszonya az időtlen virtusban és egy kötelességetikában mutatkozik meg. Hatalom és erőszak kérdése, valamint annak elszenvedése Bartal Mária Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetét értelmező írásában is megjelenik. A tanulmány főként az erőszak testi tapasztalatainak verbalizálását, az elbeszélhetőség problémáját járja körül. Bartal Mária írása az értelmezés lehetőségét is felszámoló, a testet mint a kiszolgáltatottság tartományát megnyilvánító erőszak működésének különböző formáira (brutalitás, megalázottság, megfosztás) mutat rá Borbély szövegeiben. Poétikai szempontú megközelítés képezi az alapját Mészáros Márton szövegének is, mely a Kovács András Ferenc verseiben megjelenő nyelvi erőszakot vizsgálja. A tanulmány, amely több szempontból is összefüggésbe hozható Konkoly Dániel elemzésével, a határátlépés változatait és az olvasás műveleteit értelmezi erőszakként. A sajátos rímelési, metrikai játékok, a szóalkotás és a hagyományos grammatikai kapcsolatok átírása mellett az intertextualitás, valamint a szóbeliség és írásbeliség közötti váltás is olyan jellegzetes eljárásai Kovács András Ferenc költészetének, amelyek a költői, poétikai erőszakot tehetik láthatóvá. A kötet második egységének utolsó írása Lénárt Tamás tanulmánya, amely az erőszak ökonómiájára és annak lehetőségfeltételére mutat rá. Az erőszak elszenvedésének kiegyenlíthetetlensége és a traumatikus események lejegyzése közötti viszony nemcsak az erőszak hozzáférhetetlenségével és elbeszélhetetlenségével szembesít, de Mikszáth Kálmán, Polcz Alaine és Petri György szövegei között is kapcsolatot teremt.

A tanulmánygyűjtemény harmadik egységének írásai a 20. századi és kortárs epikai művekkel foglalkoznak. A kötet utolsó egységét Bengi László a századforduló magyar novellairodalmát tárgyaló tanulmánya nyitja, amely azt vizsgálja, hogy a gépesítés és technológiai fejlődés hatása miként jelenik meg a századforduló novellairodalmában, és hogyan alapozza meg a technika és ember viszonyának abban színre vitt megváltozását. Bengi László írása elsőként Petelei István egy 1900-ban keletkezett szövegét értelmezi a technika szokatlan, erőszakos megjelenésének viszonyában, ahol a vasút nem a jövőbeli lehetőségként, hanem fenyegetésként jelenik meg. A technika és gépesítés hatása az erőszak olyan formáját jelöli ki, amely az ember (ön)elidegenedésére hívja fel a figyelmet. Ezzel szemben Gintli Tibor tanulmánya az erőszak és komikum összekapcsolódására helyezi a hangsúlyt. Az erőszak megjelenítésében kiemelt jelentőséget kap a Krúdy-próza vizsgálata, amely több, az erőszak ábrázolásához kapcsolható szöveg elemzése mellett főként az *Asszonyságok díja* című műre fókuszál. Gintli Tibor írása nemcsak a korszak irodalmában megjelenő tabukat, hanem a Csáth Géza vonatkozó szövegeitől való különbséget is felvázolja. Az erőszak ábrázolása ebben az összefüggésrendszerben gyakran groteszk jelenetekben, önpusztító játékokban és a brutalitást színrevitelét könnyítő komikus nyelvi szólamokban érhető tetten. Kusper Judit hasonló szempontrendszert mozgósító elemzése Tersánszky Józsi Jenő egyik regényével foglalkozik. A hatalom és erőszak formái – a kötetben egyedüliként – egy háborús környezetben jelennek meg, méghozzá a test és nyelv elvesztésével összekapcsolódva. Mint a tanulmány rámutat, a traumatikus élményt elszenvedő áldozat saját testétől való eltávolodását és a trauma nyelvi feloldhatóságának lehetetlenségét is az erőszak hatásaként és következményeként lehet felismerni. Szentesi Zsolt összehasonlító irodalomtudományi szempontokat is érvényesítő tanulmánya Peter Handke *A kapus félelme tizenegyesnél* és Esterházy Péter *Pápai vizeken ne kalózkodj!* című műveit tárgyalja. Szentesi Zsolt írásában az erőszak testi-fizikai módozatain kívül (veszekedések, verekedések) az erőszak egy cselekvőhöz vagy ágenshez nem köthető formája tűnik fel; a létezés erőszakjának képzete, amely a főszereplők élethelyzetében nyilvánul meg. Pataki Viktor tanulmánya az Oravecz Imre *Kaliforniai fürj* című regényében megjelenő erőszak formáit vizsgálja. A regényben szereplő Árvai család kontinens- és kultúraváltásának következményei nemcsak a bántalmazások és atrocitások erőszakos megjelenését teszik láthatóvá, hanem a különböző nyelvek közötti fordíthatóság problémáit is az erőszak csereviszonyának hatókörében értelmezik. Ureczky Eszter tanulmányában a testi erőszak és az abúzus vizsgálata bír kiemelt jelentőséggel. Az Adam Foulds neoviktoriánus regényét elemző írás Kulcsár Szabó Ernő szövegével is párbeszédbe lép, ugyanis egy angol szöveg viszonyában is felszínre hozza az intézményes erőszak és a kánoni működés dilemmáit. Ebben a kontextusban a szimbolikus és szociokulturális erőszakformák jelenléte nemcsak a betegeket gyógyító elmeorvosok tevékenységében figyelhető meg, hanem az irodalomkritikusok munkájában is. Az erőszak elszenvedésének

és gyakorlásának elmosódó határai – a tanúságtétel, valamint a jogfosztottság példáin keresztül – pedig az erőszak társadalmi jelenségére és jelentőségére is emlékeztetnek.

***

A kötet gerincét az *Erőszak az irodalomban* címmel, 2019. május 9–10-én, a Fiatal Írók Szövetsége és az EKE BMK Irodalomtudományi Tanszék társszervezésében megrendezett konferencián elhangzott előadások szerkesztett anyaga adja. Gyűjteményünk ilyen módon szorosan kapcsolódik a *Milyen állat?. Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*[4] című tanulmánykötethez, amely a megújult, tematikus konferenciasorozat (állat, halál, erőszak, sport) eredményein alapszik. Ahogy ez utóbbi esetében, úgy itt is abban bízunk, hogy a kötetünkben olvasható tanulmányok, amellett, hogy a maga összetettségében exponálják az őket összekötő – történeti és elméleti tétekkel egyaránt bíró – irodalmi problémakomplexumot, ösztönzőleg hathatnak a hasonló tematikai fókusszal rendelkező jövőbeli kutatások számára is.

A szerkesztők

4 *Milyen állat?. Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. Balogh Gergő – Fodor Péter – Pataki Viktor, Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2020.

pp. 13–31

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

KÁNON ÉS BEFOLYÁS
Az irodalmi autoritás kérdéséhez

Bármit gondoljunk is a nyugati
kánonról, az biztos, hogy nem
a társadalmi megváltás programja.
(Harold Bloom: *The Western Canon*)

Kánoni létmód és irodalom

A kánon fogalma a 18. század óta azon kimagasló művek többnyire zárt körét jelöli, amelyeket az irodalomra nézve és annak fennállása szempontjából – érték, jelentőség, hatás vagy (el)ismertség okán – megkerülhetetlennek s ezért bizonyos mértékig kötelező érvényűnek tekintünk. Az ugyan igaz, hogy az irodalomhoz tartozás ismérvei maguk is eredendően történetiek (az *eruditió*nak a 17. század végéig uralkodó kritériumai elsősorban tanult írni tudásként, kiművelt írásmódként határozták meg a szövegeknek azt a csoportját, amelyek egy része mai nézetből – de még nem az irodalmiság 19–20. századi indexeivel – „szép literaturának"[1] bizonyult). Az irodalom fogalmának változásai azonban azzal még, hogy eleve érvénytelenítik valamely *időtlen irodalmiság* gondolatát, nem számolják föl a kiemelkedő művek (klasszikusok) korszakokat átívelő értékeinek irodalmi indokolhatóságát. Ebben az értelemben

1 A fogalom/szókapcsolat Kazinczytól származik s valószínűsíthető, hogy a *Pályám emlékezeté*nek egy Rádayakról szóló, 1808. március 8-i életrajzi feljegyzésében bukkan fel először (http://deba.unideb.hu/deba/kazinczy_muvei/text.php?id=kazinczy_onelet_0112_k&hi=sz%C3%A9p%20literatura). Az adatért Debreczeni Attilának tartozom köszönettel. Az, hogy a klasszikus (mai értelemben vehető) *irodalmi* kánonok a 19. század termékei, alapvetően azzal függ össze, hogy az európai (humanizmus kori eredetű) *literatura* fogalom ekkorra vált meg a maga humán tudományokra is kiterjedő jelentésétől. Lehetővé téve az irodalom olyan ismérveinek kánoni érvényesítését, amelyek között – egyéb, legitimációs, identitásképző és értékorientáló funkciók mellett – kitüntetett szerep jut annak a nyelvművészeti megalkotottságnak, amely korokon átívelő gyönyörködés („csudállás") tárgyává teszi a szöveget: „Csokonaynak – írja Kazinczy egy 1805-ös levélben Cserey Farkasnak – némelly munkáji olly szépek, (illyen a' három ódája a' Lepéhez, Reményhez, és a' Szemrehányás) hogy a' Magyar Litteratura soha nem fog fő grádicsára fel lépni, a' mellyben azokat csudállás nélkül olvassák." Kazinczy Ferencz *Összes művei. Levelezés,* III., MTA, Budapest, 1892, 302. Nálunk a fentebb „stílnemben", ízlésben és művelésben megalapozott kánoni gondolat atyja, Kazinczy neve fémjelzi ezt a fordulatot, amely „egy egészen újszerű, modern irodalmiság kiforrását segítette elő: a vallás és eruditio jegyében álló régi irodalmiság helyére most állhatott oda igazán a modern szépirodalom". Horváth János, *A XIX. század fejlődéstörténeti előzményei* = Uő. *Irodalomtörténeti munkái,* II., Osiris, Budapest, 2006, 612.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.13

a modernségnek az újkori irodalmiság ismérvei (fikció, innováció, eredetiség) jegyében álló, közelebbről pedig a Nietzsche fiziológiai esztétikája és Mallarmé abszolút költészete közti térben kialakult műalkotáseszménye a maga autonóm önmagára vonatkozása és a formai tökélyben kiteljesedő stabilitása ellenére éppúgy nem ássa alá a kánoni örökség tekintélyét, ahogy a stíluspluralizmusok, az avantgárd szubverziók és a posztmodern utólagosság kora sem szolgáltatja ki a tetszőlegességnek az irodalmi mibenlét – mindig kánonreleváns – kérdését.

Az az irodalmi episztémé, amelynek műalkotás-fogalma felől ma a kánonról gondolkodunk, nem anyag és forma, jel és jelentett, igazság és szépség elválasztottságának tapasztalati alapzatán nyugszik, azaz nem az esztétikai megkülönböztetés doktrínájára épül. „A műalkotás nem jelent valamit – írja erről Gadamer –, nem utal jelként egy jelentésre, hanem úgy mutatkozik meg saját létében, hogy a szemlélő igényli a nála való időzést. Olyannyira önmaga van jelen, hogy az, amiből vétetett, a kő, a festék, a zenei hang, a szó csak benne nyeri el tulajdonképpeni jelenvalólétét."[2] A műalkotás maga így nem gondolható el a benne megnyilatkozó, megtörténő igaztól függetlenül, ami azt jelenti: az igaz tapasztalata nem afféle hordozott „tartalma" vagy „járuléka" valamely forma(esztétika)i hatásnak. „Nem az előre megformált átformálása, nem az előzetesen már létező leképezése alkotja a művészet lényegét, hanem a kivetülés, ami által valami új mint igaz jön elő."[3]

Ez az igaz(ság) művé válásában megalapozott műalkotás-értelmezés természetesen az igaz és a szép elválaszthatatlansága ellenére sem veszíti el kapcsolatát azzal a formával, amelyen minden szép(ség) nyugszik. Ami annak biztosítéka, hogy az esztétikai tapasztalatban a szép mindig alakot öltve, de nem formalista előírások uralma alatt történhetik meg igazként. Másképpen fogalmazva: nem olyan retorikai-poétikai vagy szerkezeti formakészletek „alkalmazásával" materializálódik, amelyek úgy (és olyan eszköziséggel) tartoznának eredendően az irodalmiság körébe, hogy ezért alkalmasak volnának az irodalom lényegének formális meghatározására. Az önmagában álló, önmagán nyugvó autonóm műalkotás eszméje éppen azért nem válhatott semmiféle (a környezetétől elkülönült) hermetikus irodalomfölfogás hivatkozási pontjává, mert művészeti tapasztalatának szerkezetén keresztül függesztette föl az irodalmiság valamely alaki lényegének megragadhatóságát. Az e tekintetben legradikálisabbnak mondható – de itt strukturalista hagyományt követő – Paul de Man is úgy próbálta a retoricitással azonosítani az irodalmiságot, hogy a figuratív-retorikai potenciál érvényesülését magát is az *olvashatóság* történő allegóriáihoz kötötte.[4]

---

2 Hans-Georg Gadamer, *Bevezetés Heidegger* A műalkotás eredete *című tanulmányához,* ford. Bacsó Béla = Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla,Európa, Budapest, 1988, 21.

3 *Uo.*, 29.

4 „[H]abár ez talán már távolabb vezet a közhasználattól, én habozás nélkül magával az irodalommal azonosítanám a nyelv retorikai, figurális potenciálját." Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Ictus–JATE, Szeged, 1999, 23. Lásd még *Uo.*, 29.

Így tekintve a modernség episztémétörténeti feltételei között sem a kánonképződésnek, sem a kánonértelmezésnek nincsenek olyan kényszerítő előírásai/körülményei, amelyek olyan konstitutív formaeszmékhez kötötték az irodalmiságot, mint (Gottschedtől Kazinczyig) a 17–18. századi szabálypoétikák. A fenti, irodalomszemléleti okokból már eleve is komplexebb lesz az amúgy is összetett kánonképződés egész folyamata: úgy is fogalmazhatnánk, a kánonok története során a modernség teremtette meg talán a legrugalmasabb és legnyitottabb körülményeit egy sokténye zős, temporális konfigurációban alakuló kánonképződésnek, ideértve – a legkülönfélébb szinteken Barbara Johnsontól Edward Saidig vagy Leslie Fiedlertől Robert Darntonig – a kánon felnyitására, radikális újraírására, sőt legalább négy évtizede a felszámolására irányuló törekvéseket is. Megjegyzendő itt, hogy bármily népszerű volt is egy ideig a kánon elvi megszüntetésének néhány programja, e keretek közti tárgyalásuk azért látszik szükségtelennek, mert a kanonizáció (vagy valamely fokú kanonizáltság) olyan szorosan kötődik az irodalom létmódjához, hogy az ügyben sem volna könnyű állást foglalni: az irodalom igényli-e a kánoni hordozottságot, vagy pedig – ahogy a Paul de Man kánonfelfogását értelmező David Martyn következtet – voltaképpen „nem a kánon [áll] sajátosan irodalmi szövegekből, hanem fordítva: az irodalom a »kánon« folyamatának egy funkciója".[5] Egészen radikálisan szólva: kánon és annak autoritása nélkül már csak azért sem lehetséges irodalom, mert a kánoni létmód valamely – alternatív vagy akár periferiális – formája nélkül egyetlen szöveg sem bizonyulhat irodalminak. Az irodalom – amely távolról sem azonos a külső műfaji-poétikai formajegyeket felmutató szövegek beláthatatlan tömegével – ennek értelmében csupán a kánon médiumán keresztül válik egyáltalán láthatóvá. Ez a *közvetített* létmód a maga összetettségében ugyanakkor szinte szétválaszthatatlanul mutat vissza a maga távolabbi, diszkurzív és diszpozitív eredetére is. És minthogy egy szöveg irodalomhoz tartozásának ismérvei csak a fennálló kánonról olvashatók le, egyetlen új szövegnek sincs módja arra, hogy – példásan mutatja ezt a magyar modernségben Babits és Kassák vitája – az uralkodó kánoni értékformáktól függetlenül, azt megkerülve vagy figyelmen kívül hagyva, tehát *ne ahhoz képest* határozza meg a maga mégoly „eredeti" irodalmiságát is.[6] Ami azzal jár, hogy minden új szöveg csak az érvényes kanonikus

5 David Martyn, *Az olvashatatlan autoritása,* ford. Kulcsár-Szabó Zoltán = *Irodalmi kánon és kanonizáció,* szerk. Rohonyi Zoltán, Osiris, Budapest, 2001, 235.

6 Babitscsal vitatkozva Kassák sem az avantgárd legszembetűnőbb formai, technikai vívmányait (szabadvers, materializáció, montázsszerűség stb.) vagy mozgalmi szerveződését tekinti döntőnek, hanem az „új versnek" azt a képességét, hogy az eltérő irányú élménytartalmak esztétikai *egyenértékűsége* jegyében válik saját előzményeinek folytatójává: „Még azt is szeretném korrigálni, hogy *tévedésből* sem vagyunk kimondottan szimultaneisták, és semmiféle isták és izmusok nem vagyunk, és új irodalmi iskolát sem akarunk csinálni, csak a »jó« szó átértékelésében *jó* költők akarunk lenni, azaz *jó* költeményeket szeretnénk a legfrissebb olvasógeneráció elé adni. És bízunk az akaratunkban, mert az előttünk futók s a már pihenésre fáradtak kezéből mi is átvettük az örökégő fáklyát, s csak az a különbség köztünk, hogy mi másfelé érezzük a célba vezető utat, mint ők, és más, színesebb, gazdagabb hangszereléssel akarjuk kidobni magunkból azt, ami *művészet.*"

ismérvekre visszavonatkozva tarthat igényt irodalmi – s ennyiben ismét *szükségszerűen kánoni* – létrangra. A kánonkritikai intenció – az irodalom fennállásának veszélyeztetése nélkül – ezért maga is csak a kánoni elv premisszái szerint képes működésbe lépni.

A kánon alakulása körüli szövevényes recepciós mozgás leírhatóságát manapság persze nem csak az nehezíti, hogy az egykori (olykor erősen politikai töltetű) kánonkritikus potenciálból nem születtek új alapokra helyezkedő és szakmailag is hatékonyan artikulált vagy konszenzuális érvényű kánonértelmezések. Ezek hiánya alighanem azzal magyarázható, hogy az utolsó nagyszabású, Paul de Man-féle kánonkritikai program aporiáit (nyomukban a Barbara Herrnstein Smith[7] és a Jan Gorak[8] közti térben kialakult változatokkal) sem a kérdés Assmann-féle kulturális-emlékezeti kiterjesztése, sem a szakmailag szolidabb Winko-féle kísérletei nem tudták felülírni. Az irodalomnak ugyanis a csak az olvasás történéseiben „tetten érhető" *retoricitása* az *Allegories of Reading* (1979) óta nem abban a szövegeket stabilizáló és elhatároló értelemben számít az irodalom „lényegének", ahogyan azt az amerikai kánonvita legnagyobbrészt fenomenalizálta vagy „kategorizált" alakban alkalmazni próbálta. Igen jellemző, hogy Guillory – és még többen mások – például a presztízsüket vesztett irodalmi stúdiumok tárgyának új *történeti meghatározásától* várta az irodalmi autonómiájukban megőrzött szövegek és az őket „forgalmazó" diszkurzus összjátékának kulturális eredményességét.[9]

A szövegek irodalmi autonómiájának kérdése ugyanakkor azért merülhetett föl ilyen bővített kontextuális összefüggésekben, mert a kánonkritikai szólamoknak úgyszólván közös *a priori*ja volt annak előzetes(en felül sem vizsgált) vélelmezése, hogy a kanonikus értékkiválasztódás a „gyöngébbek", az „elkülönböző idegenek" vagy a „szabálytalan és rendhagyó másságok" kirekesztésével jár együtt. A kánonértelmezésben már az 1980-as évektől fogva ezért is volt például magas presztízse annak a cenzúrafogalomnak, amely felől erős kritikai ellenfény vetülhetett a kanonizált művek történeti státuszára. Guillory nem véletlenül utalt egyebek közt arra, hogy az irodalmi kánonképződésben nélkülözhetetlen értékszelekció elvét hatalmi úton befolyásolhatónak beállítva számos amerikai egyetemi curriculum törekedett olyan politikai programok leplezett érvényesítésére, amelyek

---

Kassák Lajos, *A „rettenetes nagy hamu alól" Babits Mihályhoz*, Nyugat, 1916/18., 424. Az avantgárdnak ez az alapvetően még mindig produkcióesztétikai érvelése a maga következetlenségei ellenére is nyilvánvalóvá teszi annak szándékát, hogy – amint azt az „örökégő fáklya" formulája is hangsúlyozza – Kassák nem a megszakítottságban, hanem a folytonosságot fenntartó irányváltásban látja a díszítetlen „életdarabként" értett avantgárd vers kánoni lehetőségeit.

7 Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value = Canons*, szerk. Robert von Hallberg, Chicago UP, Chicago–London, 1984, 5–39.

8 Jan Gorak, *Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London – Atlantic Highlands, 1991.

9 Lásd John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago UP, Chicago, 1993, 262–265.

sikertelennek bizonyultak vagy kifejezetten megbuktak a nyílt politikai kompetíció elsődleges terében.[10] A kánon megkerülhetetlenségét színre vivő kánonkritika paradoxonain túl az irodalmi kánonok viselkedésének feltárhatósága azonban továbbra is annak a recepciós kettősségnek áll a horizontjában, hogy bár a kánoni rangról – hatás, befogadás és utóélet összefüggésében – a mindenkori olvasók ítéletei döntenek, de azon esztétikai-poétikai minőségeknek a textuális, műfaj- és hatástörténeti viselkedését, amelyek az irodalmi hatás „kiváltói", az akadémiai diskurzus hivatott feltárni, értékelni – s kánoni rangjukat ilyen módon *szakmailag* indokolni.

Ezt a diskurzust eredendően az irodalomtudomány egyes ágazatainak értelmezései tartják ugyan mozgásban, de értékítéleteik csak áttételes módon érik el azokat az intézményeket, fórumokat és médiumokat, amelyek – mint az oktatás, a kulturális piacok vagy a szocietás identitásalkotó stratégiái – közvetlenebbül befolyásolják a szélesebb olvasói nyilvánosságot. Mindenesetre azzal szemközt, hogy az „irodalmat olvasók" gyűjtőnév – mint végső instancia – igen heterogén csoportokat, intézményeket és médiumokat foglalhat magában, a szaktudománynak ha nem is feladata valamely átfogó kulturális orientáció érvényesítése, az irodalmi értékek tartós autonómiájának szolgálatában folytonosan a kánoni képződés nyelvművészeti premisszái szerint kell elvégeznie a jelentésgondozás munkáját. Mert a szaktudomány csak azzal képes gátat vetni a ποίησις *(poiészisz)* értelmében vett irodalom*használati* „átlényegítésének", ha a klasszikusokon élősködő aktualizációkkal nem a kánoni művek „időtlenségét" szögezi szembe, hanem az *alkotott létrehozottság*[11] történeti egyedisége felől világítja meg az esztétikai tapasztalatnak azokat a (kanonizációt is érintő) kérdéseit, amelyeket a *maga közlési igénye* szerint „minden műalkotás felvet és aztán az utána még lehetséges »megoldások« horizontjaként hagy hátra".[12] Mert végső soron ez a tetszőlegesen nem alakítható horizont az egyedüli, ahol a lezárhatatlan jelentésképződés elve megkülönböztethető a használatbavétel önkényétől.

Különös jelentősége van ennek éppen a kánoni helyzetű művek esetében, amelyek – mivel eleve is annak köszönhetik a kanonizáltságot, hogy olvasók történeti sorát képesek új esztétikai önmegértésben részesíteni – a szokásosnál jobban rá vannak utalva a jelentéskeletkezés ártatlanságának védelmére. Közismertségük okán ezek ugyanis fokozott mértékben vannak kitéve olyan, a szöveg közlési igényeit „elhajlító" vagy instrumentalizáló értelmezéseknek, amelyek – leggyakrabban a befogadás *elvi* „pluralizmusát" vagy a *személyes* olvasástapasztalat

10 Összefoglalólag lásd *Uo.*, 3–37.

11 Olyan alkotó tevékenység eredménye, amely jelenlévővé tesz, „elénk állítva" hoz létre valamit, ami eladdig nem létezett. Ehhez lásd Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, Klett Cotta, Stuttgart, 2002[10], 11.

12 *»Op«, »pop« oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst* [Hans Blumenberg hozzászólása P. Beylin előadásához] = *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, szerk. Hans Robert Jauss, Fink, München, 1968, 692. (*Poetik und Hermeneutik, 3.*)

szuverenitását hangoztatva – irodalmon kívüli programok esztétikai ideológiáit működtetve hatolnak be az irodalomba. Közelebbről is a műveknek abba az autonóm *nyelvművészeti* terébe, ahol a szöveg eredendően egyazon aktusban létesíti is azt, amiről beszél. Az így létesült „világok" nyelvi és fenomenális formájának szétválasztására irányuló törekvés a maga természete szerint mindig ideológiai ugyan, de különösen akkor veszélyezteti a közlés irodalmi igényét, amikor a művek és formák „pusztán" poétikai hatástörténetét valamely magasabb rendű, az irodalmon mindig „túlmutató" humán küldetés és eszmekör történeti koordinátáinak megfeleltetve akarja – immár kánonképző igénnyel – értékelni. Ezek a kísérletek ugyanakkor Horváth Jánostól Szabolcsi Miklósig makacs kísérői a hazai irodalomtörténeti értékelésnek, holott szigorúan véve az anapesztus lüktetésének éppúgy nem tartozéka a hősi halál pátoszának dallamíve,[13] mint ahogy az újklasszikus bukolikának sincs humán önvédelmi potenciálja.[14]

A kánon „története"

Az irodalmi rendszer környezeteként működő kulturális ideológiai hálózatban a szaktudomány mindössze képviselni képes a szövegek poétikai autonómiáját, nem pedig érvényesíteni. Mielőtt azonban a kánon viselkedésének kérdéseibe bocsátkoznánk, érdemes tisztázni, hogy az irodalom hatástörténeti valósága egyszerre kiindulópontja két olyan külső „kánonhordozó" instanciának is, amelyek jelentős tartalmi érintkezés jegyében ugyan, de eltérő kánoni intenciók érvényesítésében érdekeltek. Az olvasóknak az a művelt, de nem professzionális, erős mediális támogatással tájékozódó rétege (s azon belül annak csoportjai), amelyet az úgynevezett *műveltségi kánon* hordozójának szokás nevezni, a nyelvközösségi kulturális identitás értékrendje szerinti kánonnak még akkor is a legszilárdabb „bázisa", ha a kanonikus olvasmányokhoz való viszonyuk különbözik egymástól. Nem minden művelt olvasó tartja ugyan éppoly vitathatatlannak Petőfi vagy Jókai rangját, mint Kemény Zsigmondét vagy Arany Jánosét, miközben egyaránt „klasszikusként" tartja őket számon. De Móricz vagy Németh László hívei sem szokták megkérdőjelezni Babits vagy József Attila kánoni jelentőségét. Ez a különbözés itt nem olyan mértékű, hogy értékszemléleti premisszáik (elsősorban a magas irodalomhoz tartozás szempontjából) kizárnák egymást. Ugyanakkor: a magas irodalomhoz tartozás dolgában Ignotus novelláit még azok sem

13 „…a porhüvelyét tűzbe lobbantó lelki villámlás mennydörgése ez". Horváth János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922, 376.

14 „A magyar »újklasszikusok«, antikvitáskeresők, formafegyelmezettek egész magatartásának határozott német- és náciellenes éle volt, úgy érezték, a formával, a fegyelemmel, a megszenvedett szépséggel harcolnak a fasizmus ellen." Szabolcsi Miklós, *Időszerű-e a Radnóti-magatartás?*, Irodalomtörténet, 1995/1., 86.

helyeznék Kosztolányi elbeszélései elé, akik művészeti értéket látnak az irodalmi „progresszióban", vagy ízlésszerkezeti okokból idegenkednek a humánrelativizmus következtetéseitől. Sőt irodalmi értékesség tekintetében – olvasóik erősen eltérő kulturális tájékozódása ellenére – még a Nyugat és a Napkelet sem törekedett a magas irodalom örökölt esztétikai alapelveinek felülvizsgálatára. Lényegében ezzel biztosították a saját kánonjaik közötti érintkezést, sőt bizonyos fokig az átjárhatóságot is.[15]

A tájékozott és iskolázottabb olvasók műveltségi kánonjának azonban – még valamely tartós és egységes (?) korízlést feltételezve – sincs olyanfajta önmagából származtatható, immanens alakulásrendje, mint a művek (nyelvek és formák) belső hatástörténeti kánonjának. A műveltségi kánon ezért egyszerre van kitéve a közvetlenebb és gyorsabb közvetítésű külső körülmények hatásainak, illetve az oktatás és művelés intézményi interpretációin „átszűrt" és reflektált akadémiai kánonok befolyásának. Emiatt szorulnak irodalmon túli magyarázatra olyan jelenségek, mint Herczeg Ferenc[16] vagy Zilahy Lajos – nyelvművészeti szempontokkal kielégítően alá nem támasztható – olvasmányirodalmi népszerűségének keletkezése, viszonylagos tartóssága s az elnémítást követő „újraéleszthetetlensége". Műveltségi és akadémiai kánon viszonyának szövevényességét szemléltetheti másfelől, hogy két olyan, egyaránt 1942-ben keletkezett mű is a külföldi sikert követően vált itthon népszerűvé, melyek egyike a megalkotottság egyenetlensége, másika pedig az esztétikai tapasztalat sematikus kalkulálhatósága okán nem tett szert akadémiai kánoni rangra (Füst Milán: *A feleségem története*, Márai Sándor: *A gyertyák csonkig égnek*). A műveltségi kánonnak tehát az a különös paradoxona, hogy míg egyfelől róla olvashatók le a legmegbízhatóbban az iskolázott olvasási kultúra tartósabb ízlésalapzatának jellemzői, ez utóbbiak csak csekély mértékben „képezik le" a hatástörténeti kánon kiemelkedő értékformáit. Jóllehet, ez a kánon Kazinczy – de legalábbis Toldy Ferenc – óta sokkal tartósabbnak/stabilabbnak bizonyult, mint ahány változáson az ízlés kulturális alapzatának története keresztülment. Ami annak az eddiginél komolyabb megfontolására is késztethet, vajon szakmailag tényleg olyan biztonságos talajon mozog-e az a vélekedés, mely szerint az irodalmi értékkeletkezés mindig megfeleltethető a kulturális környezet alakulásának.

A műveltségi kánon és a szakmai kánon közötti feszültségek azonban lényegesen tompulnak a 19. század előtti szövegek világában. Ennek nemcsak abban van az oka, hogy a 17–18. századi szövegek befogadását kevésbé terhelik identitásképző, legitimációs vagy

15 Sőt, visszatekintve Schöpflin azt állapítja meg, hogy „a *Napkelet*ben érvényesült irodalmi szempontok lényegileg nem különböztek a *Nyugat* szempontjaitól, amelyek már a *Napkelet* kezdetekor, évek súlyos polémiái révén általában *a komoly irodalmi közvélemény* szempontjai voltak." Schöpflin Aladár, *Búcsú a Napkelettől*, Nyugat, 1940/10., 478. (Kiemelés – K. Sz. E.)

16 Akit Szinnyei Ferenc már a húszas években az akadémiai kánonba emelve jellemzett az akkori „magyar szépirodalom legtekintélyesebb személyisége[ként]". Ludwig Katona – Franz Szinnyei, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Walter de Gruyter, Berlin–Leipzig, 1927², 158.

kultúrorientációs igények, hanem abban is, hogy az ezredvég olvasási horizontján az esztétikai tapasztalat szerkezetváltozásai az iskolázott olvasórétegeknél is csupán *technéként* képesek előhívni a klasszicizmus irodalmi önmegértésének örökségét. És valóban, Weöres, Kovács András Ferenc vagy Esterházy néhány népszerű (ám a korszakos távolságok elidegenítő hatását fölszámolni képtelen) intertextusától eltekintve az utómodernség irodalmának legföljebb a 19. század második felével zavartalan a nyelvi kapcsolata. Az utóbbi két-három évtized irodalmának nyelvi valóságát már Vörösmarty lírájához sem kötik olyan hatástörténeti kapcsolatok, mint amilyenek szerkezet, hangoltság és dimenzionalitás tekintetében Pilinszky vagy Juhász Ferenc – kivált pedig Babits Mihály – képalkotásmódját jellemezték. Azt mondhatnánk, az esztétikai megkülönböztetés tanának mai, még mindig a képi metaforika és a nyelvjáték élvezetértékeiben megalapozott befogadásmódja a művelt olvasás egyik változatában sem ismer már magára Berzsenyi vagy Kazinczy nyelvi világában. A Petőfire már csak nyomokban emlékeztető képviseleti költészet Csoórinál is inkább a lírai alany drámáját, mintsem a képviseltekét írta, ahogyan Illyés lírája is csak ritkán tudta töretlenül színre vinni a maga „küldetettségének" megbízási eredetét.[17] Akárhogy van is, több kérdezési irányból valószínűsíthető, hogy a művelt-olvasói kánon körébe tartozó olvasmányok tényleges tartománya mára már nemigen terjed túl a (még „olvasható") 18. századi szövegeken. Sőt, itt még Kazinczy rendszeres olvasása sem vélelmezhető, egy kritikailag újraalapozott Gyöngyösi- vagy Mikes-kiadás pedig már aligha volna több – Schlaffer analógiájával élve – valamiféle filológiai újratemetésnél, egyik díszsírhelyből a másikba.

Ezzel a történetileg rövid távú kánonnal szemben a szisztematikus *akadémiai kánont* maga az az irodalomtudomány képviseli, amelynek azért kitüntetettek a lehetőségei (és a feladatai), mert vizsgálódásait arra kell összpontosítania, hogy a szövegek poétikai hatástörténete miként és mikor értékel föl műveket és eljárásokat, illetve hogy miért helyez háttérbe korábban beszédes alkotásokat. Mindezt viszont annak tudatában kell végeznie, hogy az irodalmon kívüli térben ez a belső hatástörténet maga képtelen bármit is kanonizálni. Ennyiben, de csak ennyiben igaza van az újabb kánonszakirodalomnak, amikor ismételten kategorikusan leszögezi, hogy „a kánont csinálják".[18] Az irodalomtörténeti kánonképződés folyamatában tehát ugyan egyedül a belső hatástörténetnek van *irodalmi* érvénye, de az erre a bázisra építkező *intézményi kánonalkotás* sokkal összetettebb folyamat annál, hogysem kijelenthetnénk: a nyelvművészeti értékek szisztematikus (az akadémiai kánontól el nem szakadó)

17 Halász Gábor már 1929-ben csalhatatlan költészettörténeti érzékkel figyelte meg, hogy „[a]z úgynevezett kollektív lírának sincs semmi köze a kollektivitáshoz (amely különben teljesen határozatlan fogalom), benne is csak az én ágaskodik nevetségesen és tehetetlenül, szárnyaszegetten próbálgatva a régi repülést. Az új egyszerűség és népiesség nálunk feltűnő verselői meg-megüthetnek egy húrt a lelkünkben; a líra sorsában alig van szerepük." Halász Gábor, *A líra halála*, Napkelet, 1929/11., 835–836.

18 Simone Winko, *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, TEXT+KRITIK Sonderband, 2002, 9.

közvetítésének letéteményese egy olyan oktatási szisztéma volna, amelynek a műveltségi és szakmai kánon közti átjárhatóság biztosításában állna az egyensúlyteremtő feladata. Nem utolsósorban az általános-közösségi vezérlő értékek szerinti kulturális orientációt szolgálva. Általánosan véve alighanem egy – a nyelvművészeti értésmódot korlátozó – emancipatorikus, egalitarista vagy célzottan szociális töltetű irodalomeszmény túlélésével magyarázható, hogy az oktatásban Thomas Mann kánoni helye nálunk hat évtizede éppoly megingathatatlan egy Hamsunnal vagy Musillal szemben, mint a *Barbároké* a *Valér a földbe megy* vagy az *Őszi éjszaka* ellenében. Ez utóbbi már csak azért is kevésbé magyarázható, mert sem Tömörkény, sem Petelei szövege nincs híján szociális vonatkoztathatóságnak. Sőt narratív drámaiság és az elbeszélés különleges érzékleti kódoltsága tekintetében három évtizeddel előbb létesítik egy olyan, naturalizmuson túli modern novellisztika alapformáit, amelynek nyelvi-poétikai alakzataihoz jóval összetettebb hatásszerkezet tartozik, mint amilyenre a kezdetleges animalizáció Móricz megkésett művében alkalmas.[19]

Miközben tehát igaz, hogy a modernségtől távolodva – a kisebb széthangzások ellenére – inkább összhang és megfelelés jellemzi a műveltségi és az akadémiai kánon viszonyát, a kortárs kánonképződés ritkán mutat egybehangzást közöttük. Nemcsak azért, mert az élő kapcsolat miatt az irodalmi közelmúlt nem adhat tovább olyan stabil és rendezett kánoni örökséget, amely a maga nehézkedésének ellenerejével problematizálhatná az akadémiai kánon értékrendjét. Azért is, mert a tapasztalat szerint ezzel a még mozgásban lévő örökséggel szemközt magában az akadémiai kánonban is erősebbek a széthangzások, mint amelyek a távolabbi korok kutatásának következtetéseiből adódnak. Az a viszonylag tágas műveleti tér ráadásul, amely a stabilitás kölcsönös hiányában a műveltségi és a szakmai kánonképződés között felnyílik, éppen nem az utóbbinak kedvez, hiszen a mindenkori műbírálat diszkurzív praktikái a műveltségi kánont próbálják befolyásolni. Ennyiben biztonsággal kijelenthető, hogy a jelent tudomásul nem vevő irodalomtudomány mindig elvéti ugyan az irodalmi össztörténés valóságát, de azzal még, hogy a hatástörténet aktuális végpontján *szaktudományi* eszközökkel értelmez kortárs teljesítményeket, nem lesz egyedüli vagy kitüntetett letéteményese a kanonizációnak. Mivel a kánonképződés értékformák és intenciók szerinti összetettsége következtében a mindenkori textuális-esztétikai értelmezéshez társuló, „motivacionális"[20] értékek együttese éppúgy kánont befolyásoló tényezővé válhat, mint a kulturális identitásképző stratégiákhoz tartozó legitimációs és orientáló

19 A Budapesti Szemlében Péterfy már közvetlenül a *Le Roman expérimental* (1880) megjelenése idején figyelmeztetett a *homo animal* „körmönfont doctriná"-jára (Péterfy Jenő, *Jókai Mór*, Budapesti Szemle, 1881/52., 2.) és a naturalizmus jegyzőkönyvi „hitelességének" megtévesztő művészietlenségére. (Lásd Uő., *Le roman expérimental*, Budapesti Szemle, 1882/69., 312–319.)

20 Winko kifejezése olyan értékformák jelölésére, amelyek „a cselekvés vagy a magatartás tudatos vagy öntudatlan motiválói" lehetnek. Simone Winko, *Wertungen und Werte in Texten*, Vieweg, Braunschweig, 1991, 37.

funkciók, az irodalomtudomány feladata nagyjából arra korlátozódhat, amire a szakterületi illetékessége kiterjed. Mert bár a kánonképződés nem elsődleges (s főként nem tisztán) irodalomtudományi kérdés, ennek az illetékességnek elválaszthatatlan kanonizációs implikációi vannak. Legalábbis amennyiben kánon nélkül éppúgy nem lehetséges irodalom, mint szövegek nélküli kanonitás. Ennyiben az irodalomtudománynak arra irányulhat a kánonvonatkozású érdekeltsége, hogy közreműködjék annak feltárásában, *nyelvművészeti* szempontból „mi érdemelné meg, hogy újra meg újra (el)olvassák".[21]

Márpedig ha az irodalom értelmére vonatkozó kérdés szükségszerűen a befogadásnál végződik, annak feltárhatósága, hogy egy nyelvi és kulturális közösség körében mi számít irodalomnak, okvetlenül kánoni státuszú szövegek (meg)létéhez van kötve. A fentebbi összefüggések bizonyos kényszerű átfordításával itt úgy is fogalmazhatnánk: a kánonban ugyan mindig leképződnek a jelentésképzés esztétikai ideológiái, de annak a poétikai hatáspotenciálnak a működését, amely nyelvművészeti tapasztalatként konstituálja az *olvasásra érdemes szövegek igazságának történéseit*, csak a szaktudomány képes az irodalmi művek és formák belső hatástörténeteként megjeleníteni. Ez a *belső*, szakmai hatástörténeti interpretáció ugyanis – miközben maga is tényleges recepciós *történések* közegében mozog – nem annak alakulását ellenőrzi, hogy az adott szövegösszefüggések alapján a befogadásnak milyen értelemegészre kell törekednie, hanem azt követi figyelemmel, hogy a költői nyelvek és formák élő hatástörténeti dialógusában *mi történik az olvasással*. E műveletek során nemcsak arra derül fény, hogy a primer irodalmi értékképződés miért nélkülözhetetlen alapzata egy-egy nyelvi közösség műveltségi kánontudatának, hanem arra is, hogy az esztétikai önmegértés milyen jóvátehetetlen – mert korszakos, episztémétörténeti mértékű – zavarai keletkezhetnek olyan körülményekből, amikor a kánonképzés folyamata valamely okból preferált vagy akár előre eldöntött, rögzített kulturális értékösszefüggések vezérlése alá kerül.[22] És bár az ilyen fejleményeknek legfeljebb a megállapítása, nem a magyarázata tartozik a feladatkörébe, az irodalmi olvasás kimeríthetetlen kihívásait jelentő alkotások poétikai-hatástörténeti értelmezésének konszenzuális szükséglete még akkor is a szaktudományt teszi a kánonképződés végső hivatkozáspontjává, ha a kánont hordozó intézményi diskurzusra a tudománynak csupán áttételes módon van befolyása.

---

21 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* II., DTV, München, 1999, 599.

22 Nálunk különösen az kuszálja össze ilyenkor a művelt nyilvánosság ilyen jellegű befolyásolásának egyébként jól követhető alakulását, hogy a preferált diszkurzív pozíciók (gender, kisebbség, regionalitás stb.) olyan sérelmi interpretációs modellek hálózatában jelennek meg, amelyekben a különféle eredetű „jóvátételi" intenciók hol igenelni, hol tagadni kényszerülnek az itt jelentkező – és az irodalomtól már igen messze távoldott – legitimációs igények fajtáit. Annak eközben alig marad irodalomesztétikai relevanciája, hogy kereskedelmi-mediális jelenlét dolgában Szilágyi István vagy Bodor Ádám prózájának „régiótapasztalata" miért marad a Dragomán-könyvek árnyékában, vagy miként kerül Balla Zsófia költészete ilyen „magától értetődően" például a Ladik Kataliné elé.

A kánon indoklásának *konszenzuális szükséglete* ugyanakkor azért számít ebben az összefüggésben nélkülözhetetlennek, mert a szép(ség)et „érvénybe léptető" esztétikai ízlésítélet a kanti értelemben mindig helyeslésre tart igényt, azaz „a megerősítést nem fogalmaktól, hanem mások csatlakozásától várja".[23] A (mindig szubjektív) esztétikai ítélőerő képessége ugyanis olyan közös érzéket feltételező tetszésre támaszkodik, „amelyet anélkül teszünk egyúttal szabállyá mindenki számra, hogy az ítélet érdeken alapulna vagy érdeket hozna létre".[24] A kánonképzés e megkerülhetetlen feltétele miatt még az a kánonképző akarat is az esztétikai értéktapasztalat megosztható érvényéből szokott kiindulni, amelyik irodalomtörténeti áldozatoknak tekintett szerzőkre, illetve a műveik megtestesítette ellenkánonokra bízza saját esztétikai ideológiáinak irodalmi képviseletét.

Bár a kánonképződés – a benne közreműködő kulturális és szociális tényezők sokasága okán – a maga komplexitásában szinte formalizálhatatlan folyamat, hosszabb távon abban is a szaktudományi értékelés orientáló érvénye mutatkozik meg, ahogyan a megszilárdult státuszú klasszikusok (Balassi, Zrínyi, Vörösmarty, Petőfi, Arany, Madách, Kemény, Jókai, Ady, Babits, Kosztolányi, József Attila, Pilinszky) körül még mindig olyan szerzők (Gyöngyösi, Berzsenyi, Kazinczy, Katona, Mikszáth, Krúdy, Móricz) és művek együttese alkotja a következő kört, amelyeknél az előbbiekhez képest csupán az egyöntetű esztétikai elismertség mértéke mondható csekélyebbnek. A kánon peremére inkább azok a kiemelkedő szerzők (Kassák, Szabó Lőrinc, Illyés, Ottlik) és alkotások szorulnak, amelyeknél még fennáll az esztétikai megítélés változékonysága. Beszédes ebből a szempontból az is, hogy a régebbi magyar irodalomtörténet kánonja lényegében továbbra is Toldy Ferenc szaktudományi munkáin nyugszik. Ezen a kánonon vagy inkább annak képződési logikáján egyelőre kevésbé hagyott nyomot annak törvényszerűsége, hogy a kánont leginkább saját – a művek mindenkori megszólítóerejétől független – megszilárdulásának tartóssága fenyegeti.

Mindenesetre annyi különösebb szakmai kockázat nélkül állítható, hogy a kánont olyan össztörténés állítja elő, amelynek a fölérendelt, azaz a történést „vezérlő" szubjektuma megnevezhetetlen. Ez a konfiguratív történés olyan sokfajta tényező összjátékán keresztül megy végbe, hogy ezek dinamikus és nem modellezhető viszonya – irodalomtudományi eszközökkel legalábbis – hozzáférhetetlen. A kánon *létmódjának* alighanem szintén ugyanazért nehéz a meghatározása, mert tartós fennállását nem csupán a folyamatos hatástörténeti keletkezés és múlás biztosítja, hanem irodalmon kívüli erők szerteágazó érdekeltségei is közreműködnek az alakításában. Nagyszámú fórum, intézmény, médium és közösség tartja ugyanis illetékesnek magát abban, hogy e diszpozitívumként[25] működő hálózat terében mi

23 Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Ictus, Budapest, 1997, 131.
24 *Uo.*, 225.
25 Foucault értelmében a diszpozitívum ama szimbolikus helynek tekinthető, ahol a tudás és műveltség

lépjen érvénybe az irodalmi olvasmányok kánona gyanánt. Miközben tehát az irodalmi kánont az össztörténés szubjektuma (illetve e történések nem formalizálható és stabilizálhatatlan, mégis mindig működő szabályrendszere) úgy, olyan alanyként tartja mozgásban, mint a játék a játszókat, ez a történés folyamatosan annak paradoxonát erősíti meg, hogy bár kánon nélkül nem lehetséges irodalom, a kánon kérdése mindig átlépi a művek, nyelvek és formák „összjátékának" tisztán irodalmi határait. Ha tehát az állítás logikailag nem veszélyeztetné önmagát, úgy is fogalmazhatnánk, a(z irodalmi) kánonképződés valójában nem a szorosabban vett irodalomtudomány problémája.

Mindezzel szemközt a kánonértelmezés azzal sem szabadulhat a maga legsúlyosabb dilemmáitól, ha ama jól ismert kérdésre egyszerűsíti a kánonképződést, hogy valamely szerző vagy műalkotás vajon önmaga erejéből, esztétikai minőségeinek köszönhetően tesz-e szert kánoni rangra, vagy pedig a recepciós erők autoritatív döntése tartja őt a felszínen. Az így feltett kérdés horizontjában ugyanis nem feltétlenül valamely intézményi autoritás beavatkozása kelt feszültséget a két nagyobb kánoni terület között, hanem a poétikai hatástörténet erővonalainak belső átrendeződéséből adódó következmények. A műveltségi kánonban Musil vagy Broch például annak ellenére sem közelíti meg Thomas Mann helyét, hogy elbeszélő művészetük jóval jelentősebb hatást gyakorolt a modern prózaírásra, mint pályatársuké. És Mallarmé lírájának köszönhetően is hiába ment végbe – ehhez képest több évtizeddel korábban – Nerval költészettörténeti felértékelődése, a műveltségi kánonban máig nem olyan szilárd a helye, mint az úgynevezett nagy romantikusoké (Hugo, de Vigny). Az intézményi beavatkozás hosszabb távú sikertelenségének másfelől pedig az lehet jó példája, hogy a műveltségi kánonból a nálunk hivatalosan még az 1970-es években is szorgalmazott közéleti irodalomeszmény sem tudta kiszorítani a klasszikus modernség nagy kisugárzású esztétikai örökségét. Aligha függetlenül attól, hogy a primer költészettörténeti folyamatokat jóval hatékonyabban alakították Pilinszky és Nemes Nagy költői nyelvének retorikai mintái, mint Nagy László vallomásos alapkarakterű vagy Juhász Ferenc látványelvű, szómágia működtette költészete.

– hatalmi technikákkal összekapcsolódó – előállítása végbemegy. „Az, amit ezzel a fogalommal jelölni próbálok, az először is egy diskurzusokból, intézményekből, építészeti létesítményekből, szabályozó döntésekből, törvényekből, adminisztratív intézkedésekből, tudományos kijelentésekből, filozófiai, morális és filantropikus/emberbarát tételekből, röviden, mondottakból és nem mondottakból álló, határozottan heterogén összesség. Ezek a diszpozitívum elemei. A diszpozitívum maga az a háló(zat), amelyet ezek közt az elemek közt előállíthatunk. Másodszor az, amit a diszpozitívum fogalmában rögzíteni szeretnék, az éppen annak a kapcsolatnak a természete, amely e heterogén elemek között fennállhat." *Das Spiel des Michel Foucault* = Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden,* III., *1976–1979*, ford. Michael Bischoff és mások, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 392.

Az önmagát alkotó kánon láthatatlansága a kortárs irodalomban

A mindenkori jelen elvileg nem rendelkezhet a művek és formák hatástörténetére támaszkodó, abból megbízhatóan „levezethető" kortársi kánonnal. Éspedig több okból sem. Ezek némelyikét a következőképpen foglalta össze az egyik nemrég komolyabb „kánonvitát" kiváltó irodalomtörténet szerzője: „Éppenséggel arról az időről a legnehezebb ítélni, amelyhez magunk is hozzátartozunk. Kortársként a történész nem rendelkezik megbízhatóbb tudással, mint a kritikus vagy az olvasók akármelyike. Mindannyian a korszak előítéleteinek foglyai. A kánonképződés története legalább egy dologra megtanít bennünket [...]. [Nevezetesen, hogy] a kortársak közül még a legképzettebbek sem a megfelelő könyveket *(die richtigen Bücher)* olvasták és ezeket sem olvasták megfelelően. Az irodalom kanonizációja általában harminc vagy ötven évvel a megjelenése után kezdődik."[26] A kánonképződés fentebb jellemzett soktényezős mozgásából adódóan ugyanakkor értelmetlen tagadni, hogy a jelenben mégiscsak vannak kánonok. Az alternatív vagy párhuzamos kánonok azonban a legátfogóbb értelemben különféle rendű-rangú irodalmi/kulturális, sőt politikai ideológiák termékei, s annyiban mindig az irodalmat instrumentalizáló érdekeltségek megtestesítői, amennyiben könyvek, művek és szerzők kánoni rangra emelésével törekednek – különféle küldetéstudatok jegyében – egy szélesebb kulturális nyilvánosság befolyásolására. Ezek a szó szoros értelmében véve nem az irodalmat transzcendálják, hanem ellenkezőleg, a poétikai partitúrát megbontó intervenciókkal olvasnak rá olyasvalamit a szövegekre, amelyről azok – saját közlésigényük szerint legalábbis – nem szólnak. Itt tudniillik a kánonképzés legrejtettebb művelete lép működésbe: a műalkotás – a maga szövegpartitúrájáról úgyszólván leválasztva – elsődlegesen *nem mint megalkotott szövegmű* válik hivatkozási ponttá, hanem olyan esztétikai-kulturális autoritásként, ahol a szöveg valósága az üzenetnek rangot kölcsönző eszmék és értékformák foglalata csupán. Így tekintve – költözzék az bármely kulturális díszletek közé – a jelenkori kánonok kérdése minden egyéb, csak nem irodalomtudományi probléma. Mert az bár igaz, hogy a kánon mindig olyasvalami, amit egy soktényezős össztörténés „állít elő", de a hordozója, nélkülözhetetlen forrása mindig az egyes irodalmi műalkotás, amely nélkül nincs mit kanonizálni. Kánon nélkül éppúgy nem lehetséges irodalom, mint szövegek nélküli kanonitás. Ugyanakkor „egy irodalmi mű minősége és rangja nem a keletkezésének biográfiai vagy történeti feltételeiből s nem is kizárólag a műfajfejlődés sorrendjében elfoglalt helyéből adódik, hanem a hatás, befogadás és utóélet nehezebben megfogható ismérveiből".[27] A hatás, a befogadás és az utóélet itt

26 Heinz Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, Anaconda, Köln, 2013² [2002], 133.
27 Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, 147.

olyan meghatározó faktorok, amelyeknek a temporalitása kizárja az előidejűséget, azaz: mindenkor kalkulálhatatlanná és tervezhetetlenné teszi bármely kortársi mű tényleges, irodalmi kanonizálódásának bekövetkezését.

A jelenkori kánon kérdése ráadásul nehezen értelmezhető anélkül a szintén nem irodalmi körülmény nélkül, amit átfogó értelemben a csereforgalmi térbe beíródott, nyereségtermelő rendelkezésre állás és az árulét diszpozitívuma jelent. Ebben a rendszerben a könyvfesztiválok szezonális kánonjainak vagy a kereskedelmi *bestseller*listáknak éppúgy nincs komolyabb utóélete, ahogyan az előtérben tartott tematikák irodalmi ágensei is – mondjuk Ulickajától Ferrantéig – csupán a kínálati frissítés cserélhető eszközeinek számítanak. Ez az akadémiai és a magas műveltségi kánon köré épülő nyereségorientált kereskedelmi hálózat azonban – noha ajánlatai nagyon megtévesztők lehetnek még a művelt olvasói réteg számára is – a mindig megújítandó kínálatával tartósan nem hat vissza egyik kánoni mezőnyre sem.

Ugyanakkor, ha úgy tekintjük, hogy a jelen bizonyos értelemben még mindig utótörténete a nagy, a maga nyitottságában a századelőn osztatlannak ígérkező modernségnek, akkor azzal is számolnunk kell, hogy a kánonképződésnek poétikailag a romantikához képest is összetettebbek és divergens erővonalaktól tagoltak a hagyományai. Mert az igaz ugyan, hogy a klasszikus modernség az innovatív esztétikai (nem pedig társadalomkritikai) eredetiség programja jegyében integrálta a maga főbb századfordulós irányait, de még a tízes éveket sem kell elérnünk ahhoz, hogy a kánoni hagyományképződés olyan széttartó impulzusok terepén találja magát, amelyeknek úgyszólván alig vannak poétikai érintkezési pontjaik. Hagyományos kifejezéssel a stílpluralizmus korának nevezték ezt az 1970-es években (Žmegač)[28], de azok a távolságok, amelyek mondjuk a *Germinal* (1885), a *Sult* (1890) vagy az *Algabal* (1892), illetve nálunk később a *Sárarany* (1911), *A vörös postakocsi* (1913) vagy az *Esti kérdés* (1909) nyelvművészeti világai közt húzódnak, sokkal eltérőbb művészetszemléleti és poetológiai premisszákra mennek vissza, hogysem ma már csupán stíluskülönbségek gyanánt könyvelhetnénk el őket. Ez a divergens kibontakozás azon túl, hogy közvetve a kánonképződés összetettebb feltételeire is visszamutat, színre viszi a modernség egymást (le)váltó irányainak felgyorsult ritmusát is. Éspedig úgy, hogy egyszersmind felszínre hozza a korszakküszöbök kialakulásának nem tisztán irányzati tartalmait és karakterét is. Különös tekintettel arra, hogy a korszak- vagy periódusváltásoknak ekkorra már nemcsak a 17–19. századból ismert tempója változik meg, hanem az időszerkezete is: a feltorlódó irányzatok – időbeli értelemben már nem képezve tartós „lényegtartományt" – inkább laterális struktúrákba rendeződnek, hatástörténeti viszonyaikat keresztirányú

28 Naturalizmus, szimbolizmus, szecesszió, impresszionizmus stb. Lásd erről Viktor Žmegač, *Zum literarischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900) = Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, szerk. Viktor Žmegač, Athenäum–Hain–Scriptor–Hanstein, Königstein, 1981, IX–X.

mozgások is jellemzik, és így részint „felülírják" az áramlatok lineáris keletkezési „rendjét", az egymásutániság korszakképző logikáját is. Itt, ebben az összefüggésben látszik igazán, hogy miért idézi Móricz vagy Ady inkább már a nyelvszemléleti és poétikai félmúltat (E. és J. Goncourt: *Germinie Lacerteux*; E. A. Poe: *The Haunted Palace*, *The Raven*), holott a kánoni helyük eközben – kétségkívül nem tisztán irodalmi okokból – egy évszázadon keresztül stabilabbnak bizonyult, mint a Babitsé vagy a Kosztolányié, kivált pedig az alig később indult Kassáké.

A felgyorsult irányzati mozgás következtében olykor azonban nem csak az irodalmi hatástörténet fordulatainak kereshetjük hiába a nyomait a műveltségi kánon alakulásán. Váratlanul az akadémiai kánon új fejleményeit is ellensúlyozhatják olyan „korrektív" impulzusok, amelyekkel e fejlemények pillanatában nem számolhatott az akadémiai kánon aktuális tapasztalata. A létösszegző líra és az önmegszólító verstípus koncentrált kánoni elgondolása jegyében például bármily nagy – sőt szemléletalakító – jelentőségű volt is az 1970-es, 1980-as évek fordulóján Németh G. Béla versértelmezéseinek gyűjteménye,[29] az ott (Ady feltűnő hiányával) kanonizált művek megszólító ereje számottevő változáson ment át már az ezredforduló idejére is. Ez a fejlemény értelemszerűen semmit nem von le Németh G. Béla munkájának implicit kánoni jelentőségéből, hiszen épp annak a Péterfy, Babits, Schöpflin és Halász Gábor képviselte hagyománynak a jegyében áll, amely a legnagyobb ellenerőt fejtette ki az instrumentalizáló kánonalkotással szemben. Mindazonáltal az élő költészettörténet visszaható horizontjában ehhez képest például nemcsak a Komjáthy-vers jelentősége halványult el feltűnően, de a szakmai kánonban a *Balázsolás*, *Az a szép régi asszony* vagy *A Dunánál* helyét is más nagy Babits- vagy József Attila-versek látszanak „elfoglalni". Újólag alátámasztva azt a megfigyelést, hogy a kánoni egyöntetűség megingása a modernség időszerkezetének következménye, ami értelemszerűen tovább erősíti az alternatív jellegű kánonok fennállásának lehetőségeit is. Hogy az éleslátás és vakfoltok milyen kalkulálhatatlan összjátékán keresztül vezetnek még a szakmai kanonizáció útjai is, érdemes emlékeztetnünk rá, hogy – a Nyugat kánonát megalapítva – Schöpflin úgy előlegezi meg már 1937-ben a Komjáthy-líra elnémulását,[30] hogy közben a „világirodalmi" eredetiségű (!) Móricz[31] árnyékában tizennyolc sornyi

29 Németh G. Béla, *11 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977.; illetve Uő., *11+7 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984.

30 „Ez a költészet szükségszerűen elhangzott s a feltámasztására való kísérletek a mostani század elején nem vezettek komoly eredményre." Schöpflin Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly, Budapest, 1937, 39.

31 „A parasztember sorsának, küzdelmeinek, keserűségeinek és csalódásainak, szerelmi és házaséletének s mindezekből előállott világképének ehhez fogható ábrázolása nincs az egész világirodalomban" – írja *A boldog emberről*. *Uo.*, 232.

helyet biztosít József Attilának Fenyő László, Nadányi és Marconnay Tibor között.[32] Halász Gábor pedig ugyanebben az évben – részben csak Petelei kivételével – nyilvánítja középszerűnek a századvég kísérletezőit.[33]

Az akadémiai kánon terén belüli mozgás – mint láttuk – eredendően a művek, nyelvek és formák hatástörténeti dialógusából, illetve értelmezhetőségük mindenkori lezárhatatlanságából, rivális olvasataik versengéséből nyeri a dinamikáját, ahol azonban még az „antikanonikus" olvashatóság is magának a szövegnek a mindenkori és elidegeníthetetlen tartozéka.[34] Nem tartozik azonban a szorosabban irodalmi érdekű térbe a rajta túl működő, de róla csak nagyon precíz megkülönböztetésekkel leválasztható és igen összetett szerveződésű diskurzus, amely a kritikai praxis, az elektronikus és a nyomtatott sajtó, az irodalmi-kulturális társaságok és intézmények, a forgalmazás és ügynökségek hálózatán keresztül hat vissza a kánon már nem tisztán irodalmi megjelenésformájára. Az önmaga kimerülését és megújhodását is megtapasztaló modernség értékirányzati sokszínűségével szemközt az úgynevezett irodalmi életnek ez az üzemszerű működése a kulturális nyilvánosságban így meglehetősen viszonylagossá (vagy legalábbis nehezen érzékelhetővé) is teszi a szakmai és a műveltségi kánon választóvonalait. Tovább nehezíti itt a jelenbeli tájékozódást annak ténye, hogy a textuális tömegtermelés mai méretei mellett olyan áttekinthetetlenné duzzadt az átlagos/elfogadható művek irodalmi mezőnye, hogy sok tekintetben véletlenszerűvé is vált a médiumökonómiai hálózat uralma alá került értékformák irodalmi kiválasztódása.

Mármost ha az irodalmi élet ágenseit – többek közt az értékorientálás szelekciós kényszere okán – annak ellenére is erős kánonalkotó ambíció jellemzi, hogy az irodalom belső „kánoni" hatástörténete az *egyidejűség* jegyében nem befolyásolható, annak az lehet a magyarázata, hogy a kanonizálhatatlan kortárs irodalom recepciója erősen kötődik olyan relacionális értékeszmékhez, érdekformákhoz és motivacionális tényezőkhöz, amelyek az elrendeződött kanonitás helyzetében nem szoktak érvényesülni. Ilyenkor mindig fölmerül a kérdés, a modern kánoni örökség irodalomszemléleti optimalizációjának ideológiái vajon nem abban közösek-e mindenekelőtt, hogy egymásra utalva, nem kis anakronizmussal öntudatlanul is a művészeti korszak végének 19. századi ütközetét kényszerülnek újrajátszani. A mi irodalmi nyilvánosságunkban ott feszülő és rendre felszínre is törő feszültségek

32 Lásd *Uo.*, 282.

33 Vö. Halász Gábor, *Magyar századvég. Középszerű irodalom: a kísérletezők*, Nyugat, 1937/11., 306–308.

34 A különböző, sőt – Bahtyin és Barthes vagy Benveniste és Petőfi S. János közt – polarizálható szövegszemiotikai pozíciókkal szemközt itt érdemes arra is emlékeztetni, hogy egy szöveg egyáltalán csak akkor számít szövegnek, ha – mint bizonyos fokú koherencia és egészjellegűség jegyében „megszövődő" struktúra – hozzáférhetőnek bizonyul az olvasás számára. A strukturáltság felismerhető nyomai híján a töredékesség valójában nem képes szöveggé válni. Ahhoz, hogy beszélni tudjon, „[a] szövegnek olvashatónak kell lennie." Hans-Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció,* ford. Hévizi Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 25.

terében annak irodalomidegen képletét képviselve, hogy a nagy magyar modernség – Adytól Petri Györgyig – a progresszió irodalmának, vagy hogy ugyanez az irodalom – Móricztól Csoóri Sándorig – a nemzeti géniusznak a megtestesülése volna. Mert ha jól megfigyeljük, az irodalom emancipatorikus-egalitarista, illetve sorsközösségi-népszellemi instrumentalizációja mintha a már-nem-szép-művészetek korának premisszáit fogalmazná újra – egy olyan technomediális környezetben, ahol időközben az is kérdésessé vált, létezik-e úgy az a küldetéses sors, ahogyan annak drámái a modernség nagy irodalmának díszletei között lezajlottak –, de mára már eléggé messze távolodtak attól, ami eközben az emberrel Kafka *(Die Verwandlung)*, Valéry *(Cahiers)*, Benn *(Immer schweigender)*, József Attila *(Eszmélet, „Költőnk és Kora")* vagy Pynchon *(Gravity's Rainbow)* között valójában történt. Ha sorsára hagyjuk az emberi mibenléthez kötött irodalmiság új korszakküszöbének ezt az eddig ismeretlen tétekkel megjelenő kérdését, a kánonképződésre is csak a régi módon nyílnak majd látószögek. Vagyis nem marad-e az belül annak a sokat nem ígérő képletnek a horizontján, amely az interpretációs modelleket – némileg kiélezve – mindössze az *Orgovány* és a *Solymosi Eszter vére* közti térbe kényszeríti? Ez ugyan kétségkívül már nem a 19. század, de még mindig csak az 1930-as évek nem irodalmi okokból eltorzult irodalmi önmegértésének a világa. De ezzel a szorosabb értelemben vett irodalomtudománynak nincs dolga. A terepet itt különösebb lelkiismeret-furdalás nélkül engedheti át annak a kritikának, amelynek abban van a maga mindenkori múlandósága és szomorú esetlegessége, hogy a kulturális szereposztás őt rendelte oda e küzdelmek nem irodalmi érdekű megvívására.

A kánon mindezek értelmében csak akkor („tisztán") irodalmi, ha a legritkábban bekövetkező eset érvényesül: akkor, ha a kánon nem egyéb, mint a nyelvművészeti minőségük alapján tartós megszólító erőt kifejtő művek sora, amely a babitsi értelemben az „idő és tér távolságain át" egymásnak felelő klasszikusok hatástörténeti párbeszédén alapul.[35] Másképpen szólva akkor, amikor a kiemelkedő műalkotások a hatás, befogadás és utóélet tartós időbeliségében *ismételten érdemesnek bizonyulnak* arra, hogy újra meg újra elolvassák őket.[36] Félreértés ne essék, attól még persze, hogy láthatatlan és hozzáférhetetlen, a belső

35 Vö. Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 12.

36 Babits meglepő éleslátása már 1934-ben a *változással* és egy olyan *megújuló* közléspotenciál meglétével magyarázza a tartós kánoni hatást, amely olyan kérdésekre is képes válaszolni, amilyenekkel a keletkezése idején a mű nem is számolhatott: „Az *Oedipus király* például biztosan elevenebb, mint a közelmúlt évek idényeinek nem egy nagysikerű drámája, amelyet már el is feledtünk, vagy legalább elintéztünk magunkban végkép. *Oedipus*t több mint kétezer év sem feledhette vagy intézhette el. […] Mindannyiszor új lett előttünk, gazdagabb. Ki tudja, milyen gazdagság rejlik még benne, amiről eddig sejtelmünk sincs. Mindenesetre nem halt meg, hanem él, mert *változik*. És hat, ahogy csak az képes hatni, ami még változik és meg nem merevedett." *Uo.*, 461. Hangsúlyozhatnánk itt azt is, hogy a kánoni létnek még a „formaművész" Babitsnál sem a véglegesen rögzült formai tökéletesség kisugárzó ereje a záloga, hanem az esztétikai tapasztalat ama változó igazságának – nyelvművészeti megvalósulástól elválaszthatatlan – érvényesülése, amely új válaszokban részesíti a mindenkori recepció önmegértésének igényeit.

irodalmi kánonképződés poétikai folyamata *az irodalmi jelenben sem szűnik meg*. Ami azt jelenti, hogy a jelenben ugyan nem alakul ki kötelezőnek vagy egyezményesnek tekinthető kortárs kánoni rend, de folyamatosan *történik* a képződése. Az irodalmi beszédmódok történetileg alakuló kánonját ugyanis a mindenkori *nyelvnek való különböző alkotói megfelelés mindig fennálló lehetőségei* tartják „mozgásban". Egy, a korábbiakból levezethetetlen, új nyelvművészeti történés okvetlenül újat és mást mond arról, hogy miért vagyunk mindig egy valamiként hangolt és valahogy értett világban otthon – vagy vagyunk idegenek benne. Egy-egy ilyen új műnek a hatása – úgyszólván „tetten érhetetlenül" – már akkor formálni kezdi az irodalmi jelen aktuális értékösszefüggéseit, mielőtt a hatás maga láthatóvá válnék. Legalábbis annak a – végső instanciának számító – recepciónak a számára, amely mindig csak utólagosan ismerheti fel hatástörténeti fordulatként a maga „egyidejűségében" annak idején még hozzáférhetetlen történést. És minthogy ez a történés valóban tetten érthetetlen, még a logikája sem valószínűsíthető. Goethe kivételével Nietzsche például már 1878-ban elavultnak látta a német klasszika alapítóit,[37] s bár a modernség számára valóban egyikük műve sem bizonyult termékenyítőnek vagy „folytathatónak", az is igaz, hogy Keller, Stifter vagy Lichtenberg sem váltak olyan kiteljesítő „végbevivőkké" *(Vollender)*,[38] akik Nietzsche nézetéből klasszikusnak számíthatnának. E „nem „folytatódó" örökséghez hasonlóan ugyanakkor kalkulálhatatlan volt nálunk az a ma már jól belátható, 1990-es, 2000-es fordulat is, amely az addig irányértékként számon tartott Ottlik kimerülőfélben lévő hatástörténetét követte. Mindaz, ami az ezredforduló tájékán Esterházy, Térey, Bodor vagy részben még Nádas prózájában is az új irodalmi önmegértés korszakküszöbének közelségét jelezheti, nem tervezhető módon épül inkább Kosztolányi és Márai nyelv- és szubjektumszemléleti örökségére, mintsem a Krúdyéra (vagy kivált a Móricz Zsigmondéra): a *Szindbád haza*-*megy*hez képest a *Zendülők* már sokkal inkább Kosztolányi, mintsem Krúdy „folytatója" volt, miközben az így kiváltott fordulat most sem hívta elő Szentkuthy vagy Határ Győző írásmódját. Úgy is fogalmazhatnánk, ha történt kánoni változás a modern magyar epikában, az – csak így, utóbb látható módon – mindenekelőtt a Kosztolányi- és a Márai-próza nyelvművészeti, szubjektum- és nyelvszemléleti mintáinak többfajta újraírásában mutatkozik meg a legnyilvánvalóbban. Több küszöbhelyzetű mű szerzőjére nézve is találó lehet tehát Téreynek az a 2014-es nyilatkozata, mely szerint „Ottlik nagyon fontos alapító atya sokunk szemében, de nem ő vezeti a pennám, hanem akkor már inkább a közös elődök, közülük főleg Kosztolányi, Márai".[39]

37 Lásd az egykor kezdeményező Klopstock, Schiller, Lessing, Herder, Wieland értékelését: NIETZSCHE, *I. m.* 607–608.

38 *Uo.*, 608.

39 *„A hely önmagában mindig ártatlan." Beszélgetés Térey Jánossal*, http://www.irodalmijelen.hu/2014-aug-13-1441/hely-onmagaban-mindig-artatlan)

A kánonnak valójában mindig hasonló „kanonikus" *irodalmi változások* írják az egész folyamatot hordozó történetét. Az e folyamatot értelmező irodalomtörténet ezért – legyen ő maga akár a leggondosabb felderítője is a kánon peremére, sőt azon kívülre szorult értékeknek – nem válhat meg a működésmódjához már mindig is hozzátartozó kanonizációs elemektől. Annál is kevésbé, mert még a „tisztán" irodalmi, külső érdekektől és befolyástól mentes – ugyanakkor a maga *szabad poétikai terében* is kölcsönös „erőhatások" jegyében alakuló – kánoni képződés sem demokratikus folyamat. Legalábbis amennyiben kánon egyáltalán csak akkor képes megszilárdulni, ha a nagyobb hatástörténeti erejű szövegek – akár hosszabb távon, akár csak időlegesen – szükségszerűen kiszorítanak más szövegeket. Ez utóbbiak azonban nem „áldozatai" az előbbieknek, mindössze olyan tartományába kerülnek az irodalomnak, ahonnan egyikük elől sincs elzárva a recepció nyitottságába való visszatérés.

pp. 33–51

SIMON ATTILA

MEGRENDÜLÉS
Affektivitás, nyelvi erő és erőszak Pszeudo-Longinosznál

1. Az *ekpléxisz* (megrendítés/megrendülés) szó

Az ἔκπληξις *(ekpléxisz)* az ἐκ-πλήσσω *(ek-plésszó)* „kiüt" jelentésű igéből a *-szisz* képzővel képzett *nomen actionis*. Az ige már Homérosznál is többször előfordul mentális hatásra, mégpedig valamilyen felkavaró-megzavaró mentális hatásra (és ennek nyomán ilyen állapotra)[1] vonatkoztatva „megijeszt, megrémít", „megdöbbent" jelentésben; passzívban ennek megfelelően a bekövetkezett hatást jelölték vele, és „megijed, megrémül", „megdöbben", sőt „magán kívül van", „megrendül" jelentésben használták (például *Iliasz* XVI. 403; *Odüsszeia* XVIII. 231). Ami valakit megrémít vagy megrendít, az lehet valamilyen hirtelen bekövetkező sokk (Aiszkhülosz, *Perzsák* 290), de ugyanígy lehet valamilyen hirtelen föllépő ellenállhatatlan affektus is, például a szerelmi szenvedély (Euripidész, *Hippolütosz* 38; *Médeia* 8) vagy a csodálat (csodálni valamit értelemben) (Hérodotosz III. 148). Az ἔκπληξις főnév („megrendítés" és „megrendülés") is előfordul már Kr. e. 5. századi költői és prózai szövegekben is Aiszkhülosztól a *Corpus Hippocraticum*on át Thuküdidészig.[2] Arisztophanésznál a *Békák*ban a szó esztétikai vagy irodalomkritikai összefüggésben kerül elő. Euripidész az Aiszkhülosszal folytatott nevezetes *agón* egy pontján (962) azzal védekezik a színházi isten, Dionüszosz mint alvilági bírája előtt, hogy ő, szemben Aiszkhülosszal, nem rémítette vagy ijesztette meg a nézőit (οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς). Pszeudo-Longinosznál az *ekpléxisz* az úgynevezett *ek*-szavak csoportjának része, amelyek mindannyian valamilyen eltérésre, szó szerint *ki*-térésre és ezzel rokon képzetekre utalnak.[3]

1 Casper de Jonge a „mental disturbance" kifejezést használja erre: Casper C. de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy. Author, Audience, and Text = Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece. Under the Spell of Stories,* szerk. Jonas Grethlein – Luuk Huitink – Aldo Tagliabue, Oxford UP, Oxford, 2020, 148. – A tanulmány megírását az NKFIH 120375 és 128492 számú pályázat támogatta.

2 Lásd LSJ s.v. ἐκπλήσσω, ἔκπληξις. (*A Greek-English Lexicon,* szerk. Henry George Liddell – Robert Scott – Henry Stuart Jones, Clarendon, Oxford, 1996.)

3 James I. Porter, *The Sublime In Antiquity,* Cambridge UP, Cambridge, 2016, 181: *eksztaszisz; ekphülosz:* „ferdén nőtt", különös, ijesztő; *ekpléxisz, ekpléktikon* (Porternél: „schocking"); *ekbainó:* kilép, túllép; *exokhé:* kiemelkedés, csúcspont; *ekpatheia:* erős szenvedély.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.33

2. Rövid fogalomtörténet: Gorgiasz, Platón, Arisztotelész

Az *ekpléxisz* már mint fogalom jelenik meg a Kr. e. 5–4. század elméletíróinál, mégpedig esztétikai, retorikai és poétikai kontextusban is, összefoglalólag és az antik tárgyalásmódhoz jobban illeszkedően: a szónoki vagy költői előadás, olykor a nyelv, a beszéd hatékony alakításának hatáselméleti kifejezéseként. Gorgiasz *Helené dicsérete* című beszédének hatása Pszeudo-Longinoszra nyilvánvaló és a szakirodalomban is gazdagon tárgyalt, főként ami a beszéd erejét, hatalmát, valamint affektív hatását, illetve mágikus erejét illeti (Gorgiasz B 11. 8–10 és 14; vö. *A fenséges* 30. 1).[4] Az ἐκπλήσσω ige *participium aoristi* alakja ugyan nem közvetlenül a beszéd hatásának eredményére vonatkoztatva, de mégis az azzal részleges párhuzamba állított látás hatásaként jön elő Gorgiasznál: ha „a látás" egymással szemben teljes fegyverzetben hadrendbe felsorakozott katonákat „pillant meg", akkor megzavarodik és megrémül, és „megzavarja és megrémíti a lelket. Ezért aztán az emberek sokszor a jövőbeli veszélyt jelenbelinek [vélvén] megrettenve elmenekülnek (κινδύνου τοῦ μέλλοντος <ὡς> ὄντος φεύγουσιν ἐκπλαγέντες)" (B 11. 16). Hogy a látás a lélekbe vési a látott dolgok képét (Gorgiasz B 11. 17), annak párhuzamát Pszeudo-Longinosznál a *phantaszia* tárgyalásánál találjuk meg, s a költői *phantaszia* célja nála éppenséggel az *ekpléxisz* lesz (15. 2).

Platón hatása *A fenséges* című irat szerzőjére ugyancsak kézenfekvő, és közhely a szakirodalomban, főként ami az *enthusziaszmosz* és a hatásátvitel elgondolását illeti (13. 2).[5] De ugyanígy a nyelv nem szemantikai elemeinek az a felfogása is, amely ezek hatását az elvarázsolással, megigézéssel – vagyis mágikus erővel – hozza összefüggésbe (30. 1; 39. 3; vö. például Platón *Törvények* 664b, 665c, 666c, 659e, 840c). Maga az *ekpléxisz,* illetve lényegesen többször az *ekplésszó* igei alak is előfordul Platónnál, például a szépség (*Lakoma* 211d1–8), de ugyanígy az Erósz megtapasztalásának (*Lakoma* 192b5–c2) vagy valamiféle metafizikai tapasztalat megrendítő lelki hatásának a megnevezésére (*Phaidrosz* 250a6–b1). Az *Ión*ban pedig kifejezetten olyan szövegösszefüggésben fordul elő az *eksplésszó,* amely közel van ahhoz, ahogyan Pszeudo-Longinosz használja a fogalmat. Szókratész ugyanis itt a rhapszódosz előadásának hatását nevezi megrendítőnek: „Amikor az eposzokat szépen szavalod, és a nézőket mélyen megrendíted (ἐκπλήξῃς) stb." (535b2–3; Ritoók Zsigmond fordítása).[6] Ebben a hatásban Platónnál persze nemcsak a nyelv, hanem az előadás egésze részt vesz, miközben Pszeudo-Longinosz kifejezetten a nyelvi hatásra összpontosít művében.

4 Lásd például legújabban *Uo.*, 316–317. *A fenséges* című munkára a továbbiakban a cím megadása nélkül hivatkozom, a *caput*ok és a paragrafusok számát is arab számmal adom meg.

5 Az *enthusziaszmosz* szókincséhez lásd még 3. 2, 15. 1.

6 Platón, *Ión. Menexenosz,* ford. Ritoók Zsigmond *(Ión),* Kövendi Dénes *(Menexenosz).* Az *Ión* jegyzeteit és utószavát Ritoók Zsigmond írta, a *Menexenosz* fordítását ellenőrizte, a jegyzeteket és az utószót írta Steiger Kornél, Atlantisz, Budapest, 2000.

Arisztotelész a *Topika* IV. könyvében az *ekpléxisz*t a csodálat vagy megdöbbenés *(thaumasziotész)* túlzó fokaként határozza meg (126b17: δοκεῖ γὰρ ἡ ἔκπληξις θαυμασιότης εἶναι ὑπερβάλλουσα); látni fogjuk, hogy a *to thaumaszion* és az *ekpléxisz* Pszeudo-Longinosznál is közel kerül egymáshoz (1. 4, rövidesen idézni fogom). Az igei alak is többször előfordul a Filozófusnál, egyebek mellett retorikai összefüggésben is (*Rétorika* 1408a25, 1385b33; vö. a nem arisztotelészi, de az ő elgondolása által befolyásolt, peripatetikus *Alexandroszhoz írott Rétorika* 1433a12-t). A *Poétiká*ban háromszor használja a fogalmat Arisztotelész (kétszer a melléknévi, egyszer a főnévi alakot). A 14. és 16. fejezetben az újrafelismerés összefüggésében kerül elő (1454a4: *ekpléktikon,* 1455a17: *ekpléxisz*), egyértelműen az *anagnóriszisz* megfelelő (illetve minél erősebb) hatásának jelölésére. Ezeken a helyeken az *ekpléxisz*nek elsősorban talán az események váratlanságával összekapcsolódó megdöbbentő mozzanata lesz az elsődleges (ami persze bizonyos esetekben a megrendülésnek/megrendítésnek is szerves része). Figyelemreméltó, de ugyancsak röviden jelezhető a 25. fejezet megfogalmazása: „Ha [a költő] lehetetlenséget alkot, hibát követ el. Mégis helyes, ha célját eléri (a célt már korábban megmondtuk), ha tehát így akár azt [a részt, ahol a „hibát" elkövette], akár egy másik részt megrendítőbbé teszi" (εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος) (1460b23–26; Ritoók Zsigmond fordítása).[7] Amikor Arisztotelész a korábban meghatározott célról beszél, akkor itt minden bizonnyal a 9. fejezetnek arra a megfogalmazására utal, amely a váratlanság mozzanata révén kiváltott „csodálatossal" (*to thaumaszton;* „meglepőnek", „megdöbbentőnek" is lehetne fordítani) egyenesen a tragédia által kiváltandó két alapvető affektust, a félelmet és a részvétet kapcsolja össze (1452a1–5). Az *ekpléxisz* ilyen módon a tragédiaelmélet hatáselméleti elgondolásának középpontjával áll szoros összefüggésben.

3. Az *ekpléxisz* Pszeudo-Longinosznál

Mielőtt rátérnék az *ekpléxisz* vizsgálatára Pszeudo-Longinosznál, röviden vázolom azt a koncepcionális keretet, amelyben a megrendülés mint a fenséges hatását – az *eksztaszisz* mellett – megragadó egyik fogalom elhelyezkedik. A fenséges hatásának alapszerkezetét Pszeudo-Longinosznál egy kettősség rajzolja ki. Egyfelől ott van a fenséges pillanatnyi, intenzív, a hallgatót vagy olvasót ellenállhatatlanul magával ragadó, affektív hatása, amelyet egyfajta „stíluspatológiai"[8] elemzéssel mutat ki. A megrendülés („kiütés") fogalmi metaforája ehhez kapcsolódik. Ezt a hatást Gumbrecht nyomán nem hermeneutikainak

7 Arisztotelész, *Poétika és más költészettani írások,* ford. Ritoók Zsigmond; szerk. és jegyz. Bolonyai Gábor, PannonKlett, Budapest, 1997.

8 Manfred Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, 141: „Analyse stilpathologischer Phänomene".

is nevezhetjük.[9] De ez csak a fenséges hatásának egyik oldala. A másik oldalon, amely ugyanakkora hangsúlyt kap Pszeudo-Longinosznál, ott van a fenséges hermeneutikainak nevezhető hatása. Ezt a hatást a pillanatnyival, a pillanatnyisággal szemben a tartósság jellemzi (7. 3); a hirtelen intenzitással szemben ebben a hosszú távú, a szellemet tartósan lekötő megragadottság van jelen (7. 3); az affektív mozzanattal pedig a kognitív vagy értelmező műveleteket igénylő megértés áll szemben (39. 3).[10] A mű koncepciójának egésze szempontjából mindkét mozzanat egyaránt fontos.[11] Pszeudo-Longinosz ezt a kettősséget nem érzékeli ellentmondásosnak, elgondolásában a kettő jól megfér egymással, s együtt ad számot a fenséges komplex hatásáról. *A fenséges*ben kifejtett elméletnek ezt a kettősségét a legalaposabban Stephen Halliwell tárta fel, aki *ecstasy and truth* metszéspontjaként beszélt róla.[12] Fontos tehát hangsúlyozni, hogy amikor a továbbiakban az *ekpléxis*ként megnevezett

9 Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít,* ford. Palkó Gábor, Ráció, Budapest, 2010, 19–23.

10 7. 3: „Ha tehát értelmes és az irodalomban jártas ember gyakran hall valamit, de az a lelkét [a maga emelkedettségével együtt] nagyszerű gondolatokra nem indítja, s elméjében a tüzetes vizsgálat sem hagy többet a puszta szónál, sőt, ha alaposan szemügyre vesszük, sekélyességbe hullik az egész, akkor az nem igazi fenség, hisz hatása csak addig tart, amíg hallgatjuk. Mert csak az a valóban nagy, amibe hosszasan el lehet mélyedni, s aminek nehéz, jobban mondva lehetetlen ellenállni; az emléke pedig erős, sőt kitörölhetetlen." (Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy itt a megértés és az elidőzés hermeneutikai nyelvezetébe is belopódzik az erőszak, az ellenállás akár politikainak is nevezhető metaforája: δύσκολος δὲ μᾶλλον δ' ἀδύνατος ἡ κατεξανάστασις, nehéz vagy inkább lehetetlen az ellenállás, sőt akár „lázadás", „felkelés" [de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 155]: ott kell maradni a műnél, alávetve hatásának.) 39. 3: „Nem látjuk-e hát, hogy a szavak összefűzése valamiféle összhangja az emberrel veleszületett nyelvi készségnek, s ez magába a lélekbe kap, nemcsak hallásunkba; megindítja bennünk a megnevezések által keltett tarka képzeteket, gondolatoknak, tárgyaknak, szépségnek, jó hangzásnak gazdag formáit – mindannak, ami velünk született és bennünk felnövekedett; s hangjainak változatos formájával és összeolvadásával a beszélőben felébredt affektust a közelében lévők lelkébe átviszi és a hallgatókat mindig annak részesévé teszi, a nyelvi elemek egymásra építésével a nagyszerű hatásokat összhangba hozza, s mindezzel egyszerre megigéz és a nagysággal, méltósággal, fenséggel és mindazzal, ami benne magában is jelen van van, minket is minden alkalommal összhangba hoz, elménken teljesen felülkerekedve?" (Mi ez, ha nem a gadameri *volumen*nek, a költemény érzéki térfogatának és apofantikus, értelemfeltáró karakterének az együttgondolása, melynek hermeneutikai eredetét még a nem hermeneutikait propagáló Gumbrecht is kénytelen elismerni [*I. m.,* 89]? És ugyanakkor itt is megjelenik a „megigézés" [κηλεῖν] és az elmén erővel való „felülkerekedés" [ἐπικρατοῦσαν] mozzanata.) *A fenséges* magyar fordítását innen idézem, többször is, külön jelzés nélkül, módosítva: Pseudo-Longinos, *A fenségről. Görögül és magyarul,* ford., bev. és jegyz. Nagy Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1965. A görög szöveget Russell kiadása nyomán hozom: 'Longinus' *On The Sublime,* szövegkiadás, bev. és komm. D. A. Russell, Clarendon, Oxford, 1964.

11 Porter ezzel kapcsolatban materiális és immateriális fenségesről beszél (James I. Porter, *Is The Sublime An Aesthetic Value? = Aesthetic Value in Classical Antiquity,* szerk. Ineke Sluiter – Ralph M. Rosen, Brill, Leiden, 2012, 47–70; például 58–59; a materiális fenséges a[z esztétikai] tapasztalat intenzifikálását jelentené, az immateriális fenséges az anyagtól való minél tökéletesebb elkülönülést. Persze, éppen mivel mindkettő az anyaghoz való viszonyban mutatkozik meg, a legszorosabb rokonai egymásnak, és mindkettő beleillik *a fenséges mint intenzitás* koncepciójába, lásd *Uo.*, 63, 66).

12 Stephen Halliwell, *The Mind's Infinity. Longinus and the Psychology of the Sublime* = Uő., *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus,* Oxford UP, Oxford, 2011, 327–367, főleg 339–342, 363–367; egy karakteres megfogalmazás: 363–364: „The communication of the sublime is a 'communion' of minds in which truth (contact with the real) and ecstasy (moments of transformative

jelenségről beszélek, akkor ennek az összetett hatásnak csak az egyik, az affektivitással és a nem hermeneutikai mozzanattal jellemezhető oldalát domborítom ki, amelyhez azonban a fenséges, a *hüpszosz* hatáskomplexumában hozzátartozik a megértés és a hermeneutikai mozzanatával leírható másik oldal is. Ehhez hasonló szerkezetet rajzol ki a fenséges kettősségben megragadható politikai hatása is, amelyben egyfelől az alávetés, leigázás, az erőszak mozzanata, másfelől a hallgató/olvasó „felemelése", gondolkodásának „felszabadítása" is jelen van.[13]

3. 1. Az *ekpléxisz* és a hozzá kapcsolódó igei és melléknévi alakok hatszor fordulnak elő Pszeudo-Longinosz szövegében,[14] egy alkalommal pedig a *plésszein* alak jön elő (az *ek-* prefixum nékül), s mivel szempontunkból ez az előfordulás is hordoz tanulságokat, ezt a helyet is meg fogom vizsgálni.

A szó mindjárt az 1. *caput*ban felbukkan, amikor Pszeudo-Longinosz arról beszél, hogy a fenséges *(ta hüpszé)* nem egyszerűen a stílus egy meghatározott nemét jelenti (mint többnyire a retorikai szakirodalomban, a középső és az alacsony stílusnem mellett), hanem az írás- vagy beszédművek csúcsát *(akrotész, exokhé).* Ezt az állítást a szerző az 1. 4-ben a fenséges, pontosabban itt az ennek szinonimájaként használt „nagyszerű" *(ta hüperphüa)*[15] hatásának rendkívüli voltával indokolja:

> A hallgatóságot ugyanis nem meggyőzi, hanem önkívületbe ragadja (εἰς ἔκστασιν ἄγει) a nagyszerűség; hiszen annál, ami csupán meggyőz vagy tetszésünkre van (τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν), megrendítő hatásával (σὺν ἐκπλήξει) mindenképp és mindig erősebb (κρατεῖ) az, ami csodálatot kelt (τὸ θαυμάσιον). Míg ugyanis a meggyőzés sikere nagyrészt rajtunk múlik, a nagyszerűség hatalmat és ellenállhatatlan erőt

consciousness) meet"; vagy más aspektusból: „quasi-material specifities of language and a grand sweep of vision orientated towards the whole of reality" (*Uo.*, 328).

13 Yun Lee Too, *The Idea of Ancient Literary Criticism,* Clarendon Press, Oxford, 1998, 216. Too meggyőzően mutatja meg Pszeudo-Longinosz művének politikai relevanciáját (6. fejezet, 187–217: *Dislocating States and the Sublimity of Criticism).* Vö. például Most téves nézetével, aki szerint a fenséges területe mindig is úgy különült el, mint „the relatively harmless aesthetic or the natural rather than the potentially explosive political or ecclesiastical" (Glenn W. Most, *After the Sublime,* The Yale Review 90/2 [2002], 101–120; itt: 112). A fenséges az utóbbi évtizedekben is összekapcsolódott a politika szférájával, lásd erről Philip Shaw, *The Sublime,* Routledge, London – New York, 2006, 183–188 (Lyotard), 219–220 (Žižek).

14 A 35. 4-ben nem nyelvi hatás eredményeképpen, hanem a csillagok fenséges látványa nyomán áll elő a megrendülés, így ezt az előfordulást nem fogom vizsgálni.

15 A fogalomhasználat lazaságáról Pszeudo-Longinosznál (ami egyébként nem tér el általában az antik szónoklattani munkák szerzőiétől) lásd például Porter, *The Sublime In Antiquity,* 61 (6. j.), 62, 63, 180, 182; Fuhrmann, *I. m.,* 141. Az értekezés ránk maradt szövegének gondolatmenete a rengeteg példa, kitérő, és persze a szövegromlás miatt nem minden ponton könnyen követhető. A gondolatmenet megvilágító rekonstrukciójára lásd mindenekelőtt Fuhrmann, *I. m.,* 136–160.

(δυναστείαν καὶ βίαν ἅμαχον) hordoz magában, és minden hallgatónak fölötte áll (παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται). A feltalálásban való jártasság, az anyag elrendezése és gazdaságos elosztása nem tűnik ki egy vagy két hely alapján, sőt az egész mű szövetéből is csak nagy nehezen tudjuk kivenni. A fenséges azonban, ha valahol a megfelelő pillanatban megjelenik, az egész tényanyagot villámcsapásként szórja szét (τά τε πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησε) és azonnal megmutatja a szónok teljes hatóerejét (τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν). (1. 4)

Ebben a szakaszban az *ekpléxisz* hatásának leírását, amely a mű kulcsfogalmának, a fenségesnek a „meghatározásában" olvasható, az erő, erőszak és hatalom nyelve uralja. A fenséges nem meggyőz, hanem kényszerít, eksztázisba viszi a hallgatókat (τοὺς ἀκροωμένους […] εἰς ἔκστασιν ἄγει). A megdöbbentő, a csodálatos uralkodik, erősebb (κρατεῖ), mint a meggyőzés és a puszta tetszés (τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν), fölényben van a hallgatóval szemben (παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται). Hatalmat és legyőzhetetlen erőszakot alkalmaz (δυναστείαν καὶ βίαν ἅμαχον), s ezáltal megnyilvánítja a szónok erejét vagy hatóképességét (τοῦ ῥήτορος […] δύναμιν), és villámcsapásszerűen (δίκην σκηπτοῦ) szétszórja a „dolgokat", vagyis a beszédben, a racionális érvelés keretében szóba hozott tényeket (τά τε πράγματα […] πάντα διεφόρησε).

A szövegrész a fenséges hatásában először a csodálatos *(to thaumaszion)* mozzanatát különíti el, s azután ennek a csodálatosnak a hatását, hatásmódját adja meg az *ekpléxisz*szel mint megdöbbentő és megrendítő mozzanattal. (Vagy azonos szinten összekapcsolja a kettőt?) Ez az *ekpléxisz* itt egyfelől az *eksztaszisz*hoz kerül közel, másfelől a meggyőzés és a tetszés vagy gyönyörködtetés mozzanataival állítódik szembe (*peithó, to pithanon,* illetve *to prosz kharin).* Az *eksztaszisz* Pszeudo-Longinosz és egyáltalán a platóni hagyomány szókincsében az *enthusziaszmosz*hoz, az istennel eltelés, istentől való megszállottság képzetköréhez áll közel. Ennek eredménye az, hogy a költő, az előadó és a néző az alkotás és az előadás, és ugyanígy a befogadás során önmagán kívül kerül, nincs magánál (erről a legrészletesebben Platón *Ión*jából értesülünk).

Másfelől az *eksztaszisz* és így az *ekpléxisz* is háttérbe szorítja a racionális meggyőzés és a gyönyörködtetés, a puszta tetszés teljesítményét. A meggyőzés, különösen is a racionális érvelés hatása nagyrészt rajtunk áll, nagyrészt a mi hatalmunkban van (ὡς τὰ πολλὰ ἐφ' ἡμῖν). Ez alighanem arra utal, hogy az ilyen érvelés meghallgatása nyomán mi döntünk arról, szuverén módon, hogy miképpen cselekszünk, például hogy miként szavazunk.[16] A racionális érveknek ellen lehet állni, és nem is feltétlenül irracionálisan, hanem mondjuk egy másik, hasonlóan meggyőző racionális érvelés hatására. Ezzel szemben a fenséges (a „nagyszerű")

16 Russell, *I. m.,* 62.

a maga csodálatosságával, megdöbbentő vagy megrendítő hatásával minden esetben fölébe kerekedik a hallgatónak (παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται). A puszta „esztétikai" tetszés, a *to prosz kharin* itt valószínűleg a nyelvi részletek tetszetős kidolgozására, például a jó hangzás kellemességére vagy az érzékletes képek fölidézésére utal; az *ekplékisz*szel együtt (vagy általa) ható *thaumaszion* azonban ezt a tetszést is felülmúlja, intenzív ereje nem merül ki a tetszés gyöngébb érzületében. A *dünaszteia* és a *bia amakhosz* (hasonlóan a szakasz végén olvasható *dünamisz*hoz) itt a hatalomgyakorlásnak az erőn alapuló formáit jelöli (mindhárom szót használják politikai kontextusban is).[17] A *dünaszteia* esetében ez az erő nem feltétlenül jelent erőszakot, vonatkozhat (akár a racionális érveléssel is összekapcsolható) legitim uralomra is, a *bia* azonban erőszakot, kényszerítést jelent, mely többnyire a meggyőzés békés eszközével áll szemben. A fenséges hatása valami elemi, ellenállhatatlan; valamiféle materiális, fizikai hatáshoz áll közel. Affekció és kogníció itt szembe van állítva egymással.

Ezt a materiális-fizikai hangsúlyt erősíti meg végül a szakasz végén olvasható kép a fenséges villámcsapászerű (δίκην σκηπτοῦ) hatásáról. A villámanalógia egyik fontos tényezője az lehet, hogy a fenséges hirtelen, egy pillanat alatt, *egy csapásra* mutatkozik meg, egy (beszéd)mű jól időzített csúcspontján.[18] A természeti kép, másfelől, újfent az embert meghaladóhoz, az ellenállhatatlanhoz kapcsolja oda ezt a hatást, valamihez, ami a maga ellenállhatatlan természeti-fizikai erejével hat a világra és az emberre.[19] A διεφόρησε (széttép, szészór, elpusztít) jelentése itt nem egészen világos (a fordításban azt adtam: „A fenséges […] az egész tényanyagot villámcsapásként szórja szét"). Talán arra utal, hogy a maga erőszakos fellépésével szétszórja, megsemmisíti, kiiktatja a megfontolás szellemi teréből az érvelés során előadott, az állítás alátámasztására felhozott tényeket, az érvelés pragmatikus kontextusát *(ta pragmata).*[20] Valamint, szemben a *heureszisz* és a *taxisz* – a latin nyelvű szónoklattani irodalomban ez az *inventio* és a *dispositio,* a feltalálás és az elrendezés – nehezen érzékelhető voltával, a fenséges hatása villanásszerű fényével azonnal jól láthatóan megmutatkozik. A fenségesnek ez a villámcsapásszerű, erőszakos hatása, az, hogy „szétszórja a tényanyagot", s hogy a szöveg bizonyos pontjain váratlanul bukkan fel, a fenségest nem annyira pozitív szubsztanciaként, hanem inkább szakadásként, hasadásként, vágásként, sőt sebként gondoltatja el.[21]

Kant *Az ítélőerő kritikájá*nak 28. paragrafusában *(A természetről mint hatalomról)* ugyancsak használja a villám és a mennydörgés képét („az égen tornyosuló, mennydörgés és villámlás közepette tovavonuló viharfelhők"). Nála azonban a villám fenséges látványként kerül elő (ami

17 Gorgiasznál pedig, a *Helené dicséret*ében, a *logosz* az, ami *dünasztész megasz,* nagyhatalmú úr.

18 Casper C. de Jonge, *Demosthenes versus Cicero. Intercultural Competition in Ancient Literary Criticism = Eris vs. Aemulatio,* szerk. Cynthia Damon – Christoph Pieper, Brill, Leiden – Boston, 2019, 300–323; itt: 314.

19 de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 154.

20 Russell, *I. m., Introduction* XXXIX és 62.

21 Porter, *The Sublime In Antiquity,* 61.

persze ugyancsak implikálja a villám ellenállhatatlan természeti erejét is), melyet biztonságos helyről nézünk („feltéve, hogy mi magunk biztonságos helyen vagyunk"). A természeti fenséges itt pusztán egy közvetítő elem vagy trigger, amelyet csak azért mondunk fenségesnek, „mert a képzelőerőt olyan esetek ábrázolásáig emeli, amelyekben az elme [*das Gemüt*, tehát amihez nemcsak kognitív, hanem affektív képességek is tartoznak] a maga számára érezhetővé tudja tenni mivoltának [*Bestimmung,* rendeltésének, meghatározásának] saját, a természetnek is felette álló fenségességét."[22] Pszeudo-Longinosznál ezzel szemben a villám képe a fenségesnek az írás- vagy beszédműben átütően érzékelhető hatására vonatkozik, és szerepe közelebb van a pusztító fizikai erőhöz, amennyiben a (szövegben előadott) dolgokat a kép értelmében nem a villám látványa, hanem annak mintegy fizikai hatása szórja szét és semmisíti meg.

3. 2. Az antik retorikai hagyományban meghatározó volt a nyelv performatív, hatáselméleti megközelítése. A performativitás mozzanatát itt most elsősorban annak kidolgozásaként értve, hogy a nyelvi anyag milyen megformálásával lehet kiváltani bizonyos *pathosz*okat. Pszeudo-Longinosz teljesítménye talán ezeknek a lehetőségeknek, a fenséges kiváltása retorikai lehetőségeinek az elemzésében a legkiemelkedőbb.[23] Nézzünk meg néhány olyan helyet, ahol az *ekpléxisz* közvetlenül a nyelv affektív dimenziójához kapcsolódik.

A megrendülés kiváltásának fontos lehetőségét nyújtják az úgynevezett *phantasziá*k, melyeket Pszeudo-Longinosz a 15. fejezetben elemez. Ez a szó Pszeudo-Longinosznál először is a képzeleti képet jelenti, de mindjárt úgy, hogy ehhez mintha már eleve hozzátartozna a nyelvi ábrázolás mozzanata is: olyan belső képalkotásról *(eidólopoiia),* mentális (képi) tartalomról *(ennoéma)* van szó, amely „*logosz*t hoz létre (γεννητικὸν λόγου)".[24] A *phantasziá*t ezért talán

22 Immanuel Kant, *Az ítélőerő kritikája,* ford. Papp Zoltán, Ictus, h. n. [Szeged], é. n. [1997], 181–182. A német szöveg: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* szerk. Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, 185–186. Lásd még a paragrafus utolsó bekezdéséből: „A fenséges tehát nem a természeti dolgokban rejlik, hanem csak elménkben, amennyiben tudatára tudunk ébredni önmagunk fölényének a bennünk lévő természettel, és ezáltal a rajtunk kívüli természettel szemben is (amennyiben ez utóbbi befolyással van ránk). Mindazt, ami bennünk ezt az érzést kiváltja – és ehhez a természet *hatalma* szükséges, mely erőinket felszítja –, fenségesnek nevezzük (habár nem tulajdonképpeni értelemben)." (185.) Miközben Kant itt a fenséges természet hatalmáról beszél (jóllehet nem tulajdonképpeni értelemben, hiszen a fenséges „nem a természeti dolgokban rejlik"), alapvető törekvése az, hogy kiiktassa az erőszakos mozzanatot a fenséges fogalmából. E törekvés kétértelműségéről, vagyis hogy a képzelőerő szabadságának elrablása nem önmagánál fogva fenséges, hanem csakis egy még nála is hatalmasabb „Gegen-Gewalt"-nak – az ember érzékfeletti lényegének, észképességének – az érzése által, melyet éppen a képzelőerő gyöngesége vált ki, lásd Winfried Menninghaus, *Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen*? Poetica 23. (1991/1-2.), 1–19, itt: 6, 17.

23 A fenséges és a retorika kapcsolata a 18. században fog végérvényesen megbomlani, a fogalom „deretorizálódik", és így válik esztétikai kategóriává. Lásd erről Most, *I. m.,* 111–114.

24 Alighanem ebben rejlik a *phantaszia* pszeudo-longinoszi koncepciójának eltérése a „mentális reprezentációnak" a filozófusok által intencionált általános értelmű fogalmi tartalmától. Vö. Carlo Maria Mazzucchi, *Dionisio Longino:* Del sublime, Vita e Pensiero, Milánó, 1992, 206.

képi megjelenítésnek, vizualizációnak nevezhetjük,[25] s a vizualizáció itt a mentális és a nyelv által létrehozott „képi" megjelenítésre is vonatkozik. A *logosz* ugyanis itt valamilyen kifejezési formát, megformált nyelvi megnyilatkozást jelent. Ennek a formának a hatása a referenciális síkon abban áll, hogy azt, amiről a szónok beszél, a hallgatók számára látványként jeleníti meg. Ehhez arra van szükség, hogy a beszélő maga is „lássa", amit mond, s ez az istentől való megszállottságnak *(enthusziaszmosz)* és valamiféle affektív érintettségnek *(pathosz),* elragadtatásnak a látomást előidéző hatására következik be (15. 1). Ezután a szerző a következő megkülönböztetést teszi: „Jól tudod, hogy másra törekszik a szónoki vizualizáció, és másra a költői, és hogy a költészetben ennek célja a megrendítés (ἔκπληξις), a beszédben pedig a szemléletes ábrázolás (ἐνάργεια), miközben mindkettő az erős és megindító <affektív hatást> keresi (τό τε <παθητικὸν> ἐπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον)" (15. 2).[26]

Költészet és szónoki próza szembeállítása eszerint a közvetlen nyelvi hatáson fordul meg. A költők a megrendítésre, a hallgatók megdöbbentésére, kizökkentésére törekednek, a szónokok pedig az ábrázolás részletező pontosságára, mely a meggyőzés és cselekvésre indítás szolgálatában áll. A szónoki képzelet referenciális kötöttsége erősebb, akkor is, ha ez a referenciális erő nem a valóságnak való megfelelésre, hanem inkább az elképzelhetőségre, valószínűségre, hihetőségre vonatkozik. Pszeudo-Longinosz ezt néhány bekezdéssel később világosabban is megállapítja (15. 8). Itt először is azt mondja, hogy a költőknél a vizualizációban valamiféle túlzás van jelen: a *hüperekptószisz* lefordíthatatlanul bonyolult összetétele magában foglalja a kiesés-kitérés, a megszokottól eltérés mozzanatát *(ek-piptó),* és azt is, hogy ez „túl" van *(hüper)* a megszokotton, tehát valamilyen fokozást.[27] Azután, hogy ez a túlzás vagy szokatlanság a képi megjelenítésben mitikusabb, meseszerűbb *(müthikótera),* vagyis nem a hihetőség követelményéhez ragaszkodik. Majd ezzel állítja szembe a szónoki *phantasziát*, amely viszont akkor a legszebb, ha *emprakton,* a gyakorlathoz, tényszerűséghez, a cselekvés praktikus kontextusához kötődik („megvalósítható"), és ha igaz *(enaléthesz).* Tehát ami a költészetben és a beszédekben közös: az intenzív hatás, a hallgatóság affektív megérintése. De erősebb az, ami szembeállítja őket. Költészet *versus* szónoki próza: megrendítés *versus* szemléletesség, areferencialitás *versus* referenciális kötöttség, meseszerűség *versus* praxiskötöttség és valószerűség.

Ezek a jól elrendezett szembeállítások azonban néhány helyen mintha összezavarodnának, és egy bizonyos khiasztikus átrendeződést, vagyis keresztalakzatot mutatnának, amelyben a rögzített és szembeállított jellemzők mintha felcserélődésre is képesek lennének.[28] Egyfelől

25 Így már Russell, *I. m.,* 120; Halliwell, *I. m.,* 348; de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 161.

26 Russell, *I. m.,* 122 a <παθητικὸν> beillesztéséről azt mondja, hogy a szükséges kifejezés jelentése kétségen felül áll, noha a pontos szóban természetesen nem lehetünk biztosak.

27 Tehát egyidejűleg van jelen benne a fenségeshez kapcsolódó nómenklatúrában gyakran megjelenő *ek-* és *hüper-* prefixum (az *ek-* és *hüper-* szavakhoz lásd Porter, *The Sublime In Antiquity,* 181).

28 Már Russell, *I. m.,* 121 utal arra, hogy amit Pszeudo-Longinosz itt a 15. 2-ben a kétféle hatást szembeállítva mond, azt a 15. 8–11 ismeretében nem szabad túlhangsúlyozni. Ugyanakkor a szónoki beszéd

a költészetben is fontos a valószerűség, akkor is, ha nem referenciális azonosíthatóságról, hanem a valószerűségről mint nyelvi effektusról van szó. Az Erinnüszöket látó Oresztészt színre vivő Euripidész maga is *látja* az Erinnüszöket (ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν Ἐρινύας). Ez arra utal, hogy Pszeudo-Longinosz számára Euripidész vagy teljesen azonosul Oresztésszel, vagy úgyszólván „szemtanúként mellette áll".[29] Csakis így lehet képes arra, hogy a hallgatókat is az általa elképzelteknek szinte a látására kényszerítse (ὃ δ' ἐφαντάσθη, μικροῦ δεῖν θεάσασθαι καὶ τοὺς ἀκούοντας ἠνάγκασεν) (15. 2). A valóságos látvánnyal felérő látomás a nyelvi megjelenítés intenzitásának köszönhetően a vizualizációnak ellenállhatatlan, kényszerítő erőt ad. Hogy a nézők részéről ez a „látás" csak „kevés híján", „szinte" történik meg, azt az magyarázza, hogy a „valóságos" látás esetén nekik is őrültnek kellene lenniük (miként az Oresztésszel azonosuló vagy hozzá „csatlakozó" Euripidésznek).[30] Ugyancsak Euripidészről, az elveszett *Phaethón* című tragédia két részletét kommentálva állítja (retorikai kérdés formájában) Pszeudo-Longinosz, hogy a jelenetről azt lehetne mondani, hogy a költő lelke Phaethónnal együtt maga is felszállt Héliosz kocsijára, és a vakmerő ifjúval együtt vállalva a veszélyt, „együtt repült a lovakkal". Hiszen „ha azzal az égi vállalkozással egy iramban nem rohant volna, ilyet sosem képzelhetett volna el [és nem lett volna képes ezeket vizualizálni, ἐφαντάσθη]" (15. 4). Itt a képzelet *valószerű játéka* az, ami a jelenet leírásának magával ragadó erőt ad. Nem a *phantasziát* tárgyaló fejezetben hangzik el, és nem is fordul elő benne a *phantaszia* kifejezés, de az is a költészet nagyon is valószerű hatásának hatékonyságát és így értékességét mutatja, hogy az irat szerzője Szapphó híres 31-es költeményének („Úgy tünik nékem, hogy az istenekkel / egy a férfiú" stb.; Devecseri Gábor fordítása) „leíró", szimptomatológiai részét éppenséggel annak *igazsága,* valóságossága *(alétheia)* miatt dicséri (10. 1.), és megállapítja, hogy a szerelmesekkel valóban „ilyenek történnek" (10. 3). A valósághatás másfelől itt is a nyelvi ábrázolás *kiválogató* és *egybefűző* műveleteinek eredménye (10. 1.), vagyis a referenciális megbízhatóság követelménye nem a valóság puszta másolását várja el, hanem hatékony nyelvi megjelenítését.[31] De a szemléletesség, valószerűség, a (főként) lélektani hitelesség szempontja ebben a formában mégis működik[32] – a legtisztább lírai költészet megítélésekor is.

Hasonló átfordulást vagy keveredést figyelhetünk meg másfelől a szónoki beszédek kommentálása során is. A 15. 9-ben Pszeudo-Longinosz a szónoki *phantaszia* mibenlétének

erősebb valóságvonatkozását elfogadja. Látni fogjuk, hogy a szembeállításnak ez a része sem áll rendíthetetlenül. Ahogyan Halliwell fogalmaz: „even when he [Pszeudo-Longinosz] tries to distinguish 'poetic' from 'rhetorical' imagination *(phantasia)* in ch. 15, it is significant that his argument becomes unstable" (Halliwell, *I. m.,* 329), és „there is a revealing equivocation in his position" (349). Fuhrmann itt is a Pszeudo-Longinosznál szokásos fogalmi hajlékonyságot, az éles fogalmi elhatárolás hiányát említi (Fuhrmann, *I. m.,* 150).

29 de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 162.

30 *Uo.,* 162.

31 Halliwell, *I. m.,* 345.

32 *Uo.,* 350, 362.

példákkal történő magyarázatára tér rá. A beszédekben megjelenik a küzdelmes[33] vagy drámai, effektív, involváló mozzanat *(enagónia),* és az is, hogy affektivitást visznek a megnyilatkozásba *(empathé).* Olyannyira, hogy ha a rétor *phantasziá*ja ezeket a hatáselemeket „belevegyíti a tényszerű, cselekvésre vonatkozó érvekbe (κατακιρναμένη μέντοι ταῖς πραγματικαῖς ἐπιχειρήσεσιν), akkor nemcsak meggyőzi, hanem le is igázza [szolgává teszi] a hallgatóságot (οὐ πείθει τὸν ἀκροατὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ δουλοῦται)". A meggyőzés pragmatikai kontextushoz kötődő mozzanata mellett a vizualizáció elképzeltető és affektust keltő ereje a szónoki beszédben is fontos, olyannyira, hogy a mondat végén Pszeudo-Longinosz ennek a nyelvi erőnek a megragadásához a *leigázás, rabszolgává tevés* képzetét használja (δουλοῦται). Ez a képzet nyilvánvalóan abba a sorba illeszkedik, mint az *erő, hatalom, legyőzhetetlen erő(szak)* föntebb, a 3. 1-ben tárgyalt figurációi (1. 4); vagy ugyanígy *a hallgató magával ragadás*ának képei (10. 1, 16. 2, 18. 2, 22. 3, 30. 1); vagy éppen a *kényszer* (például az imént idézett 15. 2-ben) és egyáltalán a *megmozdítás, megindítás* figurációja (20. 1, 29. 2, de ugyanígy megint a fentebb idézett 15. 2-ben).

A következő bekezdésben Hüpereidésztől idézett mondat („Ezt az indítványt nem a szónok fogalmazta meg, hanem a khairóneiai csata.")[34] a *phantaszia* redukált szerepét mutatja meg, amennyiben a „vizualizáció" itt mindössze a megszemélyesítés trópusának egy ok-okozati kapcsolaton alapuló változatát jelenti, tényleges vizualizációról nincsen szó. Mégis, a cselekedetre vonatkozó tényszerű érvelés mellett itt a szónoki vizualizáció (ὁ ῥήτωρ πεφάνταται) is szerepet játszik, s ezzel az állítással a szónok átlépi a (tiszta, racionális) meggyőzés *(peithein)* határát (15. 10: τὸν τοῦ πείθειν ὅρον ὑπερβέβηκε – itt is a *hüper-,* a túl- vagy átlépés transzgresszív mozzanata figyelhető meg). Ami pedig különösen figyelemreméltó, az az, hogy Pszeudo-Longinosz, ha nem is *expressis verbis,* de szóhasználatából kikövetkeztethetően, ezt a határátlépést kedvezően értékeli. Ezt mondja: „S mindebben természettől fogva (φύσει) mindig az erősebbre [az erősebb hatáselemre] hallgatunk (τοῦ κρείττονος ἀκούομεν), és így a vizualizáció megrendítő hatása a bizonyítástól elfordítva bennünket, magához vonz (ἀπὸ τοῦ ἀποδεικτικοῦ περιελκόμεθα εἰς τὸ κατὰ φαντασίαν ἐκπληκτικόν), mivel ennek ragyogása elhomályosítja a tárgyi mozzanatot (τὸ πραγματικὸν ἐγκρύπτεται περιλαμπόμενον). És nagyon is érthető, hogy ez történik velünk (τοῦτ' οὐκ ἀπεικότως πάσχομεν), mert ha két elemet összekapcsolunk, akkor közülük az erősebb mindig magához vonja a gyöngébbik erejét (τὸ κρεῖττον εἰς ἑαυτὸ τὴν θατέρου δύναμιν περισπᾷ)." (15. 11) Racionális érvelés, meggyőzés és affektív hatás (megrendülés) itteni szembeállítása az 1. 4. föntebb bemutatott mintázatát követi: az *ekpléxisz* fölényben van

33 A fenséges agonisztikus karakterének politikai konnotációihoz lásd Too, *I. m.,* 214–215.

34 II. Philipposz khairóneiai győzelme után (Kr. e. 338.) Hüpereidész a rabszolgák felszabadítását javasolta, erre vonatkozik a mondat. Vö. Rutilius Lupus 1. 19; Psz.-Plutarkhosz, *A tíz szónok élete* 849A; Russell, *I. m.,* 125–126.

a *peitheinnel* szemben. Pszeudo-Longinosz ezt a szónoki beszéd esetében is érthetőnek vagy akár természetesnek tartja (az οὐκ ἀπεικότως understatementjét úgy is lehetne fordítani: *nagyon is természetes*), amennyiben a beszédműveknél mindig az erősebb hatásmozzanat kerekedik felül. Ez a határátlépés, az ábrázolás és a racionális meggyőzés, a tényszerűen bebizonyított igazság határának átlépése – ha jól értem az irat szerzőjét – itt egyáltalán nem kap leértékelő hangsúlyt. Ekkor viszont annak tükörképét kapjuk meg, amit föntebb a költészet esetében láttunk: ahogyan ott a megrendítő hatás mellett (vagy annak egy elemeként) a valószerűség, hihetőség és az igazság (a referenciális kötöttség) is szerepet kap, úgy a szónoklat esetében a tárgyilag érvelő meggyőzés és az ügy konkretizálását célzó szemléletes ábrázolás *(enargeia)* mellett a megrendítő affektív komponens is fontos, és ez utóbbi a *phantaszia* teljesítményeként ragadható meg, akár egyetlen trópus alakjában is, ahol maga a vizualizáció föltehetőleg csak redukált módon működik.[35]

3. 3. A *phantaszia* tehát a nyelv fenomenális vagy megjelenítő erejének köszönhetően fejti ki a maga megrendítő hatását. Ez után nézzünk meg néhány olyan helyet, ahol a nyelvi materialitás nem szemantikai komponenseinek játékba hozása váltja ki az affektív intenzitást, melynek csúcspontja az *ekpléxisz*.

Hüpereidész és Démoszthenész összehasonlításából (34. 4) a korábban mondottak (villám)fényében most a Démoszthenészt jellemző rendkívüli nagyszerűség képzetét, a fenséges nyelvezet feszültségét vagy intenzitását (ὑψηγορίας τόνον), a *pathosz*ok elevenségét és az ezek által kifejtett, mások számára utolérhetetlen rettentő erőt és hatalmat (τὴν… δεινότητα καὶ δύναμιν) érdemes kiemelni. Az összehasonlítás végére az is világossá válik, hogy Démoszthenésznek ezek az isteni adományai eredményezik azt, hogy „mindama szépséggel, ami megvan benne, mindenkit mindig legyőz (ἅπαντας ἀεὶ νικᾷ), azokat is pótolva, amelyekkel nem rendelkezik, és mintegy mennydörgéssel és villámmal sújtja le minden idők szónokait (ὡσπερεὶ καταβροντᾷ καὶ καταφέγγει τοὺς ἀπ' αἰῶνος ῥήτορας); hamarabb lenne képes bárki a cikázó villámokkal szembenézni, mint tekintetével állni szenvedélyeinek szakadatlan sorát (τοῖς ἐπαλλήλοις ἐκείνου πάθεσιν)."

A mennydörgés és a villámfény, melyekkel mintegy elnémítja és elhomályosítja a többi szónokot (szó szerint „lemennydörgi és levillámozza" őket), Démoszthenész kanonikus helyének korokon átívelő biztosságát jelzik. De ami fontosabb: ezek a képek közvetlenül a démoszthenészi nyelv affektív hatásaihoz kapcsolódnak. Annak az ellenállhatatlan erőnek a metaforikus megjelenítését szolgálják, amelyet a szakasz korábbi része a fenség és az affektusok terminologikusabb nyelvén mutatott be, amikor arról beszélt, hogy Démoszthenész

35 *Pathosz* és meggyőzőerő, tkp. „hihetőség" *(piszton, axiopisztia)* összekapcsolásához lásd még: 16. 2, 18. 1 (Démoszthenész), 38. 3 (Thuküdidész).

„magáévá tette a legnagyszerűbb tehetségnek egészen a tetőfokig tökéletesített erényeit, a fenséges beszédmód feszültségét (ὑψηγορίας τόνον), az affektusok elevenségét (ἔμψυχα πάθη), a bőséget (περιουσίαν), szavakészséget (ἀγχίνοιαν), gyorsaságot (τάχος) (ott, ahol erre van szükség), a senki mástól el nem ért félelmetes erőt és hatásosságot (δεινότητα καὶ δύναμιν)." Különösen az utóbbi két szónoki erény fontosságára hívom fel a figyelmet – mindkettő az erő, hatalom képzetein alapuló fogalmi metafora: a *dünamisz* maga erőt, hatalmat jelent, a *deinotész* pedig ugyanezt az erőt, ennek félelmetességét, rendkívüliségét, intenzitását emeli ki.

Cicero és Démoszthenész hasonló *szünkriszisz*e során (12. 4–5) az athéni szónokhoz újfent a rendkívüli erő és hatásosság (μετὰ [...] ῥώμης δεινότητος), sőt az erőszak (μετὰ βίας) társul.[36] Ezek a kifejezések többször is előfordulnak *A fenséges* szövegében, magának a fenségesnek a hatásával, vagy az azt elérő szerzővel összefüggésben.[37] Ezen kívül pedig a fellángoló és mindent lángba borító tűz képe mellett megint megjelenik a villám és a mennydörgés is: „[Démoszthenész] mennydörgéshez és villámhoz hasonlítható (σκηπτῷ τινι παρεικάζοιτ' ἂν ἢ κεραυνῷ)".[38] Ez a tulajdonsága lesz azután szembeállítva a római szónok „tovaterjedő lángjával", amely „mindenfelé szétárad és elharapódzik, hosszan tartó és szüntelenül erős a tüze" (12. 4). Ez után, még mindig a Ciceróval való összevetés részeként, következik az a mondat, amelyben Démoszthenész szónoki erényei kifejezetten az *ekpléxisz* hatásmozzanatához kapcsolódnak:

> A démoszthenészi fenségre és fokozott feszültségre (ὕψους καὶ ὑπερτεταμένου) túlzásokban és heves szenvedélyek közepette nyílik alkalom (ἔν τε ταῖς δεινώσεσι καὶ τοῖς σφοδροῖς πάθεσι), egyszóval ott, ahol a hallgatót teljességgel meg kell rendíteni (ἔνθα δεῖ τὸν ἀκροατὴν τὸ σύνολον ἐκπλῆξαι) (12. 5).

A Démoszthenészre jellemző fenség mindenekelőtt a nyelvi feszültséghez, sőt túlfeszítettséghez kapcsolódik. Ez az intenzitás főként az erős affektusok esetében, emocionálisan felfokozott nyelvezetben juthat érvényre, ott, ahol az *ekpléxisz* teljes hatóerejére van szükség. Ezen a helyen is világos, hogy az *ekpléxisz* nem egyike a szónok által a hallgatóknak

36 A két szónok összevetésének nagy hagyománya volt az antik retorikai és kritikai irodalomban (ez a hagyomány magára Ciceróra nyúlik vissza), ahol a szónoki-irodalmi teljesítmény egyszersmind a görög és a római világ közötti kulturális kompetíciót is jelentette (DE JONGE, *Demosthenes versus Cicero,* 304).

37 *bia*: 1. 4; *takhosz* (gyorsaság): 34. 4; *deinosz* és *deinotész:* 10. 1, 22. 3, 34. 4; DE JONGE, *Demosthenes versus Cicero,* 314, aki helyesen észrevételezi azt is, hogy a τάχους ῥώμης δεινότητος hármas klimatikus, *aszündetonos* kólonja egyben mimetikus versengés is Démoszthenész fenséges stílusával, ahogyan az egész mondat felépítése pedig Cicerót imitálja (315).

38 Démoszthenészről szólva már maga Cicero is ama nevezetes cikázó villámokról beszél (*A szónok* 234: *vibrarent fulmina illa*).

a maga oldalára állítása érdekében kiváltandó sajátos, helyzetfüggő affektusoknak (mint amilyen mondjuk a harag vagy a félelem), hanem valamiképpen a nyelvi hatás egészének intenzitására, megdöbbentő, felkavaró, megrendítő voltára – az igazi fenségesre – utal. Ez összhangban van azzal a sajátossággal, hogy a szerző magát a fenségest sem köti valamely meghatározott *pathos*hoz, hanem ez egyáltalán a nyelvi intenzitást, az intenzív hatást jelenti nála.[39]

Ahhoz, hogy nyelv és affektivitás kapcsolatának elevenségét és sokrétűségét érzékeltessük Pszeudo-Longinosz értekezésében, érdemes a nem szemantikai, hanem szintaktikai alakzatokhoz, vagyis a beszéd figuráihoz fordulnunk (a *szkhémat*ához és nem a *tropoi*hoz). A nyelvnek ezekben a nem szemantikai (de a szemantikumot természetesen befolyásoló) komponenseiben mutatkozik meg ugyanis a leglátványosabban az a kapcsolat, amelyet a szerző az affektusok és a nyelvi materialitás között feltár. Maga az *ekplexisz* fogalom ezen alakzatok tárgyalásakor csak egy helyen, a *hüperbaton*oknál fordul elő, de a többi alakzat tárgyalásának nyelvhasználata alapján joggal következtethetünk arra, hogy Pszeudo-Longinosz ezeknél is számol olyan fajta hatással, mint amelyet a *hüperbaton*ok esetében az *ekplexisz*ben ragad meg.

Pszeudo-Longinosz a *hüperbaton*ok tárgyalásánál is egy összehasonlításból indul ki, Thuküdidészt veti össze Démoszthenésszel (22. 3–4). Thuküdidész merészebben jár el az összetartozó szavak és szintaktikai egységek felbontásában, de ez Démoszthenész beszédeire is erősen jellemző. Ezzel az eszközzel Démoszthenész a rögtönzött beszéd benyomását kelti, s főként harciasságot sugall, vagy – ezt is jelentheti a kifejezés – nagy hatásra törekszik (τὸ ἀγωνιστικὸν). Emellett pedig „hallgatóit is magával rántja (συνεπισπώμενος) a hosszú *hüperbaton*ok veszélyébe" (22. 3). Itt először újra az tűnhet fel, hogy a kép a fizikai erőszakot vonja be a hatás leírásába: συνεπισπάω azt jelenti, hogy *magával ragad, magával ránt,* illetve, a szó szerinti jelentéstől némiképp eltávolodva: *megnyer magának.*[40] Még érdekesebb azonban, hogy az itt szóba jövő hatáskapcsolatot nyelv és affektus között Pszeudo-Longinosz nem valamely referenciális vagy fenomenális elemnek tulajdonítja (ahogyan például Arisztotelész jár el *Rétorikájának* második könyvében az affektusok tárgyalásakor), hanem magának a beszéd specifikus modalitásának, a beszéd (szó)határokat átlépő, a köznapi vagy megszokott szórendet felforgató sajátosságának. Ennyiben itt nem az olvasottak „fiktív világába" történő belemerülésnek (az immerziónak vagy esztétikai identifikációnak) van szerepe, hanem kifejezetten a nyelvi

39 Porter, *Is The Sublime An Aesthetic Value?*; és ugyanígy később az antik fenségesről írott hatalmas monográfiájában (*The Sublime In Antiquity, passim*).

40 Az egész szakaszban, ahogyan az egész műben is, hatáselméleti szempontból nagyon fontosak a *szün-* előtaggal képzett igék; ezek arra utalnak, hogy a *szerző* a *szöveg* közvetítésével teszi magával együtt a fenséges intenzitásának részesévé a *hallgatót* (vagy olvasót); lásd erről de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 170.

materialitás affektív hatásának.[41] Az itt szóba jöhető és néhány sorral lejjebb meg is nevezett affektus a veszélyhez köthető félelem vagy rémület lehet *(phobosz).* A hallgatót azonban itt nem a beszédben ábrázoltak, hanem a szintaxis rendezetlen, kiszámíthatatlan és így veszélyesnek látszó volta kavarja fel és rémíti meg (εἰς φόβον ἐμβαλὼν τὸν ἀκροατὴν, ahol az ἐμβαλὼν agresszivitása is fontos: *félelembe dobja, beledobja, beleveti a félelembe a hallgatót*). A beszéd vagy a mondat *(logosz)* teljes szétesésének fenyegető lehetősége, az értelem kínzó felfüggesztődése (ἀνακρεμάσας)[42] és elhalasztódása, az átláthatatlanság és kiszámíthatatlanság az, ami itt a hallgatót rémületbe ejti.

A szónok a mondatrend felforgatásával arra kényszeríti hallgatóját, hogy „a feszültségteli küzdelem hatására a beszélővel együtt legyen részese a veszélynek" (συναποκινδυνεύειν ὑπ' ἀγωνίας τῷ λέγοντι συναναγκάσας – itt is feltűnő a *szün-* prefixumok gyakorisága), egészen addig, amíg a szónok „váratlanul, hosszú idő elteltével, végül a megfelelő pillanatban mégiscsak megadja a rég áhított megoldást". Mindennek pedig az lesz a hatása, hogy „magával a *hüperbaton*ok vakmerő szédületességével még sokkal jobban megrendít (αὐτῷ τῷ κατὰ τὰς ὑπερβάσεις παραβόλῳ καὶ ἀκροσφαλεῖ πολὺ μᾶλλον ἐκπλήττει)". A kockázat, veszély, ingatagság képzetei – amelyekhez az erőszak mozzanata társul, amennyiben a szónok a veszélyben való részvételre *kényszeríti* (συναναγκάσας) hallgatóságát – az *ekplexisz*hez itt alighanem erősebben a megdöbbenés, visszahőkölés és végül talán még a megkönnyebbülés affektusait társítják (a megkönnyebbülés akkor jöhet játékba, amikor a szónok az utolsó pillanatban a régen várt szót mintegy „megtalálva" beleilleszti a beszédébe). Ami ezt a komplex hatást kiváltja, az a szórend felforgatásának, a mondatrendet mint rendet megtörő határátlépéseknek (ὑπερβάσεις) a váratlansága, kockázata és veszélyessége (παραβόλῳ καὶ ἀκροσφαλεῖ).[43]

A ὁ δὲ Δημοσθένης-szel kezdődő, majd az ἐκπλήττει-jel végződő 12 sornyi görög óriásmondat[44] felépítésében (amelyet a fordítások rendre több mondattal adnak vissza)

41 Porter, *The Sublime In Antiquity,* 126; de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 151, 167, 170–171.

42 Russell, *I. m.,* 139.

43 Mindebben a nyelvi által előidézett lelki mozgást, a felforgatott szórendnek a lélek „felforgatásaként" beteljesülő hatását hangsúlyozza de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 168.

44 Kísérletképpen: „Démoszthenész viszont nem annyira öntörvényű, mint amaz [Thuküdidész], de ennek az alakzatnak minden változatában rendkívül szertelen, és a szavak áthelyezésével feszültségtelinek mutatkozik és a rögtönzött beszéd benyomását kelti, ráadásul a hallgatóságot is magával rántja (συνεπισπώμενος) a hosszú *hüperbaton*ok veszélyébe; gyakran ugyanis azt a gondolatot, melynek kifejtésébe fogott, felfüggeszti (ἀνακρεμάσας), és közben, mint egy más eredetű, és az előzőhöz nem illeszkedő rendbe, a kellős közepén egyik dolgot a másik után, valahonnan kívülről beleforgatja, abba a félelembe rántva a hallgatót, hogy a beszéd teljesen szétesik, és arra kényszeríti őt, hogy a feszültségteli küzdelem hatására a beszélővel együtt legyen részese a veszélynek (συναποκινδυνεύειν ὑπ' ἀγωνίας τῷ λέγοντι συναναγκάσας), s akkor aztán, nagy sokára és kiszámíthatatlanul, de épp a megfelelő pillanatban célhoz érve a régen keresett szót mégiscsak megadja, és magával a *hüperbaton*ok vakmerő szédületességével még sokkal jobban megrendít (αὐτῷ τῷ κατὰ τὰς ὑπερβάσεις παραβόλῳ καὶ ἀκροσφαλεῖ πολὺ μᾶλλον ἐκπλήττει)" (22. 3–4).

azt az önreflexív, egyszerre imitatív és performatív eljárást is bravúrosan megvalósulva látjuk, amelyet Pszeudo-Longinosz kritikai imitációjának nevezhetünk: *A fenséges* szerzője az általa éppen leírt démoszthenészi nyelvhasználatot a saját nyelvhasználatában utánozza vagy megvalósítja.[45] Ilyen módon a mondatban a beszélés módja *(die Art des Sprechens)*, a mondás hogyanja (*die Weise des Gesagtseins, das Wie des Gesagtseins*) közvetlenül tükrözi vagy megvalósítja azt, amiről a mondat beszél. A hermeneutikai hagyományból származó fogalom itteni alkalmazását indokolhatja az is, hogy a mondás milyensége Heideggernél elsősorban a beszéd diszpozicionális karakterére utal.[46] Gadamernél pedig – már a művészi beszéd körét kitüntetve – a „kimondás milyensége *(das Wie des Gesagtseins)*" és a „tárgyi tartalom" önmagukat mint absztrakt összetevőket megszüntetve olvadnak egybe abban az „abszolút jelenlétben *(zu so absoluter Präsenz)*", amelyben a „mondó szó *(das sagende Wort)*" tényleges „léthatalma és a beszéd tartalmi ereje *(die Seinsmacht des Wortes und die Sachgewalt der Rede)*" érvényre jut.[47] Pszeudo-Longinosz szövegének olvasója így maga is átélheti azt az affektív hatást, amelyet az értekezés szerzője leír, éppen annak az alakzatnak az eredményeképpen, amelynek a mondat a jelentett szintjén is ezt a hatást tulajdonítja.

3. 4. Végül egy olyan helyről essen szó (20. 1–3), ahol Pszeudo-Longinosz Démoszthenész *Meidiasz ellen* mondott beszédének egy helyét elemzi (*In Midiam* 72). A beszéd kiemelkedő affektív, „megindító" hatását (Ἄκρως [...] κινεῖν), erejét, meggyőzőerejét és szépségét (τὴν ἰσχὺν τὴν πειθὼ τὸ κάλλος – nincsenek kötőszók) a különböző figurák együttes alkalmazása eredményezi, főként az *aszündeton*ok (kötőszóelhagyások) *anaphorá*kkal és *diatüpószisz*szal (eleven, részletező leírással) való összekapcsolása. Démoszthenész beszédében bántalmazásról, vagyis ütésekről van szó, és *A fenséges* szerzője az „ütés" *(plésszein, pléxisz)* referenciájában és

45 A *hüperbaton* hatásáról, a *phüszisz*t utánzó *tekhné* kérdésére is kitérve (vö. 22. 1. a szenvedély önkéntelen, természetes megnyilvánulásának tudatos nyelvi imitációjáról), valamint Pszeudo-Longinosz említett imitatív eljárásáról lásd Mazzucchi, *I. m.*, 223–224; a tárgyalt szerzőkkel való „versengésről": de Jonge, *Demosthenes versus Cicero,* 301. Pszeudo-Longinosz imitatív stílusát már Portustól (16. század) kezdve Boileau-n át Pope-ig sokan észrevették (Porter, *The Sublime In Antiquity,* 63. [10. j.]).

46 Ehhez két idézet a *Lét és idő* nyelv-fejezetéből (34. §): „A diszpozicionális benne-lét beszédhez tartozó megnyilvánulásának nyelvi mutatója a hanghordozásban, a modulációban, a beszéd tempójában, a »beszélés jellegében« *(»in der Art des Sprechens«)* van. A diszpozíció egzisztenciális lehetőségeinek közlése – azaz az egzisztencia feltárása – a »költői« beszéd sajátlagos céljává válhat."; „A beszéd amiről-jének »természetes« hallásakor persze egyúttal azt a módot is képesek vagyunk hallani, ahogyan a mondás megvalósult *(die Weise des Gesagtseins),* képesek vagyunk hallani a »dikciót«, de ez is csak úgy lehetséges, hogy előzőleg ezzel együtt értjük *(in einem vorgängigen Mitverstehen)* azt, amit beszélnek; mert a mondás módját *(das Wie des Gesagtseins)* csak úgy értékelhetjük, ha felmérjük, hogy megfelel-e a beszéd tematikus amiről-jének." Martin Heidegger, *Lét és idő,* ford. Vajda Mihály et al., Osiris, Budapest, 2001, 193, 195. Az utóbbi helyen a fordítást módosítottam, lásd *Sein und Zeit,* Max Niemeyer, Tübingen, 1967, 162; 164.

47 Hans-Georg Gadamer, *A szó igazságáról,* ford. Poprády Judit = Uő., *A szép aktualitása,* T-Twins, Budapest, 1994, 111–141; itt: 130–131; Uő., *Von der Wahrheit des Wortes* = Uő., *Gesammelte Werke* Bd. 8. *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage,* J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993, 37–57; itt: 49–50.

trópusában bravúrosan kapcsol össze három szintet: a referenciálisat, a retorikait és az affektív hatásét.[48] Az első *aszündeton*ok, amelyeket Pszeudo-Longinosz idéz, azokat a módokat kötik, illetve nem kötik össze, ahogyan a támadó, a másikat megsértő–„megütő" fél (ὁ τύπτων) megsértheti, esetleg provokálhatja áldozatát: „gesztusával, tekintetével, hanghordozásával [τῷ σχήματι τῷ βλέμματι τῇ φωνῇ – kötőszók nélkül]". Pszeudo-Longinosz ezután így folytatja:

> Ezután pedig, azért, hogy a beszéd egyazon kerékvágásban haladva ne álljon meg (mert a megállásban mozdulatlanság és nyugalom van, az affektus viszont a szabályozatlanságban rejlik, mivel ez a lélek mozgása és teljes felindultsága), nyomban újabb *aszündeton*okba és *epanaphorá*kba csap át: „Gesztusával, tekintetével, hanghordozásával, azután amikor fölényeskedve, amikor gyűlölettel, amikor ököllel (κονδύλοις), amikor pofonvágva [üti meg a másikat]." Ezekkel az alakzatokkal a szónok pontosan ugyanazt a hatást éri el, mint amit a másikat megütő fél (οὐδὲν ἄλλο διὰ τούτων ὁ ῥήτωρ ἢ ὅπερ ὁ τύπτων ἐργάζεται): záporozó ütéseivel lesújtja a bírák értelmét (τὴν διάνοιαν τῶν δικαστῶν τῇ ἐπαλλήλῳ πλήττει φορᾷ). (20. 2)

Az utolsó mondat analógiába állítja a támadót és a szónokot, valamint az áldozatot és a bírákat. A kapcsolóelem az analógiákon belül és a két analógia között az ütés lesz. A támadó fizikai ütést mér áldozatára (a *kondülosz* magát az ökölt és az ökölcsapást is jelentheti), a szónok pedig a kötőszók elhagyásával ütésszerűen csapja oda az egyes szavakat a bírók arcába – ő is üt, ha átvitt értelemben is, csapást mér a bírák értelmére, ítélőképességére (τὴν διάνοιαν τῶν δικαστῶν … πλήττει). Ahogyan erről már volt szó, az ütés szó (az ütés metafora) jelen van az *ek-pléxisz* szóban is. És azt is láttuk korábban, ahogyan ehhez az átvitt értelmű kifejezéshez mégis milyen erősen tapadnak az anyagi-fizikai hatásnak, az erőnek és erőszaknak a képei. Pszeudo-Longinosz nyilvánvalóan tudatosan használja ki a két szó közötti kapcsolatot, vagyis amikor *pléxisz*ről és *plésszein*ről beszél, akkor *ekpléxisz*re is gondol, és fordítva: az *ekpléxisz*t azért használhatja a szónoki beszéd vagy a költői mű elementáris, kvázi-materiális/fizikai hatásának megjelölésére, mert ott hallja benne az ütés jelentését, ennek közvetlen fizikai megjelenését vagy hatását – megtestesült metaforaként.[49] És a jól kivitelezett ütés *megrendítő*.

---

48 Ezek közül a beszélő affektív állapotának és a szórend felforgatásának *(ataxia)* tükörszerű kapcsolatát (ami másfelől a hallgató felindultságát eredményezi), említi Porter, *The Sublime In Antiquity,* 126 és de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 157–158 is.

49 Vö. de Jonge, *Ps.-Longinus on Ecstasy,* 158 (vö. a Szapphó nyelvének leírásához használt testies metaforákkal: 10. 1. és 3, valamint 10. 6 a szavakat „egymásba erőszakoló" [εἰς ἀλλήλας συμβιασάμενος], „megkínzó", „kerékbetörő" [ἐβασάνισε] Homéroszról); és még de Jonge: „Ps.-Longinus citation of these words in a treatise on rhetorical ecstasy suggests a parallel between the ecstatic effects of deeds and the ecstatic effects of words." Ennek a párhuzamnak pedig, ahogyan fent megmutattam, nyelvi motivációja (is) van.

4. Összegezés

Alighanem ebből a nyelvi kapcsolatból, Pszeudo-Longinosz etimologizáló és kritikai, vagyis költői hallásából érthető meg az, hogy a fenséges hatásának egyik mozzanatát, a nem-hermeneutikait, az affektívet, a pillanatnyit és intenzívet éppen ezzel a szóval, az *ekplexisz*szel jelölte meg. Nyelvnek (vagy legalábbis a szónoki vagy rhapszódoszi vagy színházi előadásnak) és affektivitásnak ezt a metszéspontját persze már a korábbi hagyományban is gyakran nevezték meg ezzel a szóval, ahogyan ezt Gorgiasz, Platón és Arisztotelész példáján láttuk. Pszeudo-Longinosz a szövegek megrendítő hatásához az erő, erőszak és hatalom képzetét kapcsolja hozzá, és ezt a hatást erősebbnek tartja a meggyőzésnél *(peithein)* és a puszta (esztétikai) tetszésnél *(kharisz)* (1. 4). Elemzésében a fenséges hatása – a villáméhoz hasonlóan – valami elemiként, ellenállhatatlanként mutatkozik meg; valamiféle materiális, fizikai hatáshoz áll közel. A költői és a szónoki *phantaszia* szembeállítása során azt tudjuk meg, hogy az *ekplexisz*t eredményező költői vizualizáláshoz is hozzákapcsolódik a valószerűségnek, hitelességnek és így a referencialitásnak és praxiskötöttségnek a mozzanata. Másfelől pedig a szónoki beszéd céljaként megjelölt meggyőzésnek és az eleven ábrázolásnak is célja a megrendítés (15). A kezdeti szembeállítás instabillá válik. Hüpereidész és Démoszthenész összehasonlításából (34. 4) a villám-kép újbóli megjelenésén túl a *dünamisz* és a *deinotész* emelhető ki: ezek a fogalmak az erőt, hatalmat s ennek félelmetességét, rendkívüliségét, intenzitását hangsúlyozzák. Cicero és Démoszthenész összevetése során (12. 4–5) az athéni szónokhoz újfent a rendkívüli erő és hatásosság, sőt az erőszak (μετὰ βίας) képzete társul (a villám képével együtt). A Démoszthenészre jellemző fenség mindenekelőtt a nyelvi feszültséghez, sőt túlfeszítettséghez kapcsolódik. Ez az intenzitás főként az erős affektusok esetében, emocionálisan felfokozott nyelvezetben juthat érvényre, ott, ahol az *ekplexisz* teljes hatóerejére szükség van. Ezen a helyen világossá válik, hogy az *ekplexisz* nem egyike a szónok által a hallgatóknak a maga oldalára állítása érdekében kiváltandó sajátos, helyzetfüggő affektusoknak, hanem valamiképpen a nyelvi hatás egészének intenzitására, megdöbbentő, felkavaró, megrendítő voltára – az igazi fenségesre – utal. Ez összhangban van azzal, hogy a szerző magát a fenségest sem köti valamely meghatározott *pathosz*hoz, hanem ez egyáltalán a nyelvi intenzitást, az intenzív hatást jelenti nála. Nyelv és affektivitás kapcsolatának különösen figyelemreméltó példáit kínálja a nem szemantikai, hanem szintaktikai alakzatoknak, vagyis a beszéd figuráinak tárgyalása. Itt mutatkozik meg a leglátványosabban az a kapcsolat, amelyet a szerző az affektusok és a nyelvi materialitás között feltár. A *hüperbaton*ok hatásának tárgyalása során újra előkerül a fizikai erőszak képe (22. 3). Még érdekesebb azonban, hogy az itt szóba jövő hatáskapcsolatot nyelv és affektus között Pszeudo-Longinosz nem valamely referenciális vagy fenomenális

elemnek tulajdonítja, hanem magának a beszéd specifikus modalitásának, a beszéd (szó) határokat átlépő, a köznapi vagy megszokott szórendet felforgató sajátosságának. Ami ezt a komplex hatást kiváltja, az a szórend felforgatásának, a mondatrendet mint rendet megtörő határátlépéseknek a váratlansága, kockázata és veszélyessége: ez eredményezi az *ekpléxisz*t. Pszeudo-Longinosz fogalomhasználatának és elemző módszerének eredetisége mindenekelőtt abban van, ahogyan az affektív hatást kifejezetten és részletező elemzések révén szorosan a nyelv egészen apró komponenseihez, a szórend felforgatásához, sőt adott esetben a nyelvi hiányokhoz *(a-szündeta)* köti mint a nyelvi materialitás (másfelől éppenséggel a legteljesebb immaterialitás) nem fenomenális, de nagyon is hatékony mozzanataihoz. Ennek leglátványosabb példáját ugyancsak Démoszthenésznél találja meg *A fenséges* szerzője, s ezen a helyen (20. 2) az is világossá válik, hogy a megrendítés/megrendülés kvázi-fizikai, erőszakos hatásának kifejezésére használt szóban *(ek-pléxisz)* a szerzővel együtt hallanunk kell a megrendítő ütést is *(pléxisz)*.

pp. 53–78

HALÁSZ HAJNALKA

ÉLVEZET ÉS ERŐSZAK A SZENVEDÉSBEN
A fájdalom keletkezéstörténete Nietzschénél

Az erőszak és a fájdalom nietzschei affirmációja alighanem a gondolkodás minden formája és történeti hagyománya számára kihívást jelent, amennyiben ez a gondolat lényegéből adódóan olyan ellenállásba – az el*szenvedésbe* mint az erőszak és a fájdalom *tapasztalatába* – ütközik, amelyet sohasem lehet maradéktalanul felszámolni. A „fájdalomban való általános gyakorlatlanság"[1] és a fájdalom ösztönző, stimuláló hatásának a hangoztatása a 19. század utolsó és a 20. század első évtizedeinek a kontextusában ugyanakkor egyáltalán nem szokatlan vagy hallatlan gesztus, sőt a természettudományos világnézettel szembehelyezkedő kultúrkritikai diskurzus egyik leggyakoribb toposza.[2] A gyors fejlődésnek induló orvostudomány vívmányai, a fájdalomcsillapító szerek és az anesztézia széles körű elterjedése a létértelmezés metafizikai jelentésrendjének felbomlásával párhuzamosan ekkor minden eddiginél nyomatékosabban vetette fel a fájdalomérzet „hasznának" és egyáltalán az érzetek (aiszthészisz) jelentésének a kérdését.[3] A fájdalom pozitív, kritikai funkciója, a saját lét egyediségének és felcserélhetetlenségének a megtapasztalásában játszott szerepe, illetve a tapasztalat gazdagságát és intenzitását növelő hatása, amelyet ekkor az érzékelés mesterséges és teljes kioltásának a lehetősége fenyeget, a 18. század végi vitalista irányzatok és a német idealizmus hagyománya felől is megerősítést nyerhetett, melyekben az inger *(Reiz)* értelmében vett fájdalom az élet alapvető és immanens mozgatórugójaként, az ember önformáló tevékenységének és erejének az ösztönzőjeként még a szellemi és kulturális folyamatok szerves részét képezte.[4]

A fájdalom ilyen értelmezéseit ugyanakkor nem lehet minden további nélkül összhangba hozni azzal, amit Nietzsche ebben az összefüggésben affirmációnak vagy

1 Friedrich Nietzsche, *A vidám tudomány*, ford. Óvári Csaba, Attraktor, Máriabesnyő, 2018, 65.

2 Ehhez lásd: Elisa Primavera-Lévy, *Die Bewahrer der Schmerzen. Figurationen körperlichen Leids in der deutschen Literatur und Kultur von 1870-1945*, Kadmos, Berlin, 2012, 21–29.

3 Ennek egyik kordokumentuma Scheler 1916-os előadása: Max Scheler, *Vom Sinn des Leidens* = Uő., *Schriften zur Soziologie und Weltanschauungslehre*, Francke, Bern–München, 1963, 36–72.

4 A fájdalom ösztönző erejének az elsődlegességét az örömérzettel szemben már Kant *Antropológiá*ja is megállapítja: „Es sind kleine Hemmungen der Lebenskraft, mit dazwischen gemengten Beförderungen derselben […]. Der Schmerz ist der Stachel der Tätigkeit und in dieser fühlen wir allererst unser Leben; ohne diesen würde Leblosigkeit eintreten." Immanuel Kant, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, II., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2013, 551. Ez a toposz Nietzsche egyik – későbbiekben még idézendő – jegyzetében látszólag hasonló formában, viszont épp ezeket az összefüggéseket megfordító kritikai gesztussal tér vissza.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.53

igenlésnek nevez, hiszen ezek az értelmezések rendre valamilyen új, pozitív funkció- vagy jelentés-összefüggésbe helyezik az önmagában jelentéstelen érzeteket. Úgy tűnik, épp a funkcionalizálásnak és a szemantizációnak ezt a csapdáját küszöbölik ki később azok a filozófiai diskurzusok, amelyek az érzetek önmegvonó és jelentéstelenítő természetét veszik alapul, és amelyek – bizonyos értelemben szintén „affirmatív" álláspontot képviselve – az erőszak és a fájdalom negativitásának és ellenállásának a megszüntethetetlenségében ismerik fel a nyelv, a másikhoz való viszony és a szociális kapocs eredendő, ugyanakkor hozzáférhetetlen és reprezentálhatatlan feltételét.[5] Sem a nyelv vakon tételező, elkülönböztető ereje, „etika előtti erőszakja",[6] sem az ennek való eredendő kiszolgáltatottság vagy nyitottság egyszerre esélyt és veszélyt rejtő, törékeny és „sérülékeny" differenciája nem tehető jelenlévővé az önmagát érzékelő tudat (és a „mindennapi" tapasztalat) számára. A nyelvnek ez az egyszerre tételező és semmítő, „önromboló"[7] erőszakja, performatív és konstatív aspektusainak, illetve meggyőzésnek és tropológiának az egymást lehetővé tevő és „megbénító" viszonya,[8] ahogy Paul de Man e témában alapvető tanulmányai nyomán azóta többen is rámutattak, Nietzschénél nemcsak a korai, retorikai írásokban, hanem a kései művekben, a „hatalom akarásának" az összefüggésében is kimutatható.[9]

Bár az erőszak affirmációját Nietzschénél a szakirodalom rendre a nyelv problémáinak a vezérfonalán tárgyalja, érdemes lehet azonban átmenetileg felfüggeszteni ezt a közel sem magától értetődő kérdezőhorizontot. Ehhez (is) jó útmutatással szolgálhat Gilles Deleuze 1962-ben megjelent Nietzsche-monográfiája, amely még nem támaszkodhatott Colli és Montinari kritikai kiadására, melynek megjelenését követően a hetvenes évektől többek között a nyelv témája került a recepció középpontjába. Deleuze könyvének elején több, első pillantásra nehezen szétszálazható nietzschei ellentétpár elhatárolására tesz kísérletet (az „aktív" és a „reaktív", az igenlés és a tagadás, uralkodás és alávetettség, valamint az „előkelő" és az „alantas" ellentétei között),[10] mely elhatárolások igazi jelentőségére a monográfia végén derül fény. Ezek többek között annak a kérdésnek a megértését készítik elő, amelyet Nietzsche *A morál genealógiájához* harmadik értekezésének

5 A fájdalom affirmációinak elméleteihez: Burkhard Liebsch, *Verletztes Leben. Studien zur Affirmation von Schmerz und Gewalt im gegenwärtigen Denken. Zwischen Hegel, Nietzsche, Bataille, Blanchot, Levinas, Ricœur und Butler*, Die Graue, Zug, 2014.

6 Jacques Derrida, *Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas'* = Uő., *Die Schrift und die Differenz*, ford. Rodolphe Gasché, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 195.

7 Paul de Man, *Rhetorik der Tropen. Nietzsche* = Uő., *Allegorien des Lesens*, ford. Werner Hamacher – Peter Krumme, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 159.

8 Paul de Man, *Rhetorik der Persuation. Nietzsche* = Uő., *Allegorien des Lesens*, 176.

9 Vö. pl. Liebsch, *I. m.*, 13–26.; Gerald Posselt, *Nietzsche – Sprache, Rhetorik, Gewalt* = *Philosophien sprachlicher Gewalt*, szerk. Hannes Kuch – Steffen K. Herrmann, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2012, 95–119.

10 Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, ford. Bernd Schwibs, EVA, Hamburg, 2002, 45–62.

a végén vet fel. A különféle elhatárolásokat és megkülönböztetéseket előhívó dilemma az emberi lét értelmét, illetve ezen értelem vagy „ideál" kizárólagosságának a kérdését érinti: Nietzsche szerint ugyanis ezt az értelmet eddig minden szempontból a fájdalom, pontosabban a szenvedés határozta meg. Az ember szenvedését, „betegségét" ugyanakkor nem maga a szenvedés, hanem a szenvedés *értelmetlensége*, a lét értelmének a hiánya okozza, melyet paradox módon épp maga a szenvedés, pontosabban ennek a különféle értelmezései pótoltak és tartottak fenn: az önmagától, önmaga értelmetlenségétől szenvedő ember eddigi egyetlen értelme az aszketikus ideál, az önnön szenvedésében értelmet és *örömet* lelő ember ideálja.[11] Hogy van-e, lehetséges-e ezen az ideálon, magán az értelmen kívül más ideál, erre Deleuze szerint az öröm, pontosabban az élvezet *(Lust)* mint ennek az önmagára záruló folyamatnak a rejtett mozgatórugója, a hatalom, ez esetben a „semmi akarásának"[12] az eddig ismeretlen és szigorú értelemben megismerhetetlen, illetve épp az ismeretet vagy értelmet felemésztő, *pusztító* oldala adhatja meg a választ.[13] A szenvedés élvezetbe fordításának feladatát Deleuze a passzív nihilizmus (a semmi értelmeinek vagy az értelem semmisségének) aktívvá, azaz meg*semmisítő*vé válásának a lehetőségében ismeri fel. Az „aktív nihilizmusnak" ez a programja nemcsak a – nyelvi erőszak „affirmatív" elméletei által ritkán elemzett – „kegyetlenség gyönyöré"-nek,[14] erőszak és élvezet nietzschei összekapcsolásának a megértéséhez vihet közelebb, hanem – s jelen összefüggésben ez lesz a fontosabb – egy olyan erőszak képzetét is felveti, amely túlhalad a nyelvi tételezés és semmítés önromboló erőszakján, amennyiben épp ezeket az önmaguk ellen forduló, aporetikus mintázatokat pusztítja el vagy használja fel, ezeknek az ellenálló erejét fordítja a maga oldalára.

---

11 „Az aszketikus ideált leszámítva, az embernek, az ember-*állatnak* semmi értelme nem volt eleddig. Létének nem volt célja a földön; »miért van egyáltalán ember?« – e kérdésre nem talált választ; a föld és az ember *akarata* hiányzott […]. Az emberiségre nehezedő átok mind ez ideig *nem* maga a szenvedés volt, hanem a szenvedés értelmetlensége – és *az aszketikus ideál fölkínálta ezt az értelmet!* Eleddig ez volt az egyetlen értelem; bármilyen értelem jobb a semmilyen értelemnél". Friedrich Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, ford. Romhányi Török Gábor, Holnap, Budapest, 1996, 195–196.

12 „az akarás, amely az aszketikus ideáltól kapta irányát […], *a semmi akarását* jelenti, idegenkedést az élettől, lázadást az elemi életfeltételek ellen, de ez még mindig *akarat*!…" *Uo.*, 196.

13 Deleuze, *I. m.*, 187–190.

14 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 74. Vagy vö. pl.: „Olybá tűnik, mintha a szelíd háziállat (vagyis a modern ember, azaz mi magunk) finomsága, jobban mondva képmutatása ellenére való volna elképzelnie, milyen mértékben volt a régi emberek öröme az ünnepségekben megnyilvánuló *kegyetlenség*, amely alkotóelemként majdnem minden örömükben ott lappangott […]. Az éles szem talán még ma is éppen elég ehhez hasonló vonást észrevehetne az ember legrégebbi, legelemibb ünnepi örömei között; »A jón és gonoszon túl«-ban (valamint már a »Hajnalpír«-ban) ujjammal óvatosan rámutattam a kegyetlenség egyre szellemibbé, egyre »istenibbé« válására, amely a magasabb kultúra teljes történetén végighúzódik (sőt szigorúbb értelemben tekintve ki is meríti e kultúrát)." *Uo.*, 71.

Mivel tehát ez az affirmatív erőszak, illetve az affirmáció mint erőszak („a differencia mint differencia igenlése",[15] ahogy Deleuze nevezi) csak önmaga „másik" oldalán, a fájdalom és a szenvedés tapasztalatában vagy „ismeretében" mint a gondolkodás és a tapasztalat paradigmatikus példáiban nyilvánulhat meg vagy adhat hírt magáról, ezért a továbbiakban a fájdalom keletkezésének a *történetét* fogjuk nyomon követni. Ennek a történetnek Nietzschénél több, de legalább két egymástól elválaszthatatlan dimenziója van. 1. A „régi" vagy történelem előtti időkben, a Nietzsche által az ember képzésével *(Bildung)* szembeállított, illetve az ember ezt megelőző „kitenyésztésének" *(Zucht)* a folyamatában a fájdalom olyan „értékmérő",[16] értelmet és értéket tulajdonító és ilyen értelemben interpretáló eszköz szerepét tölti be, mely eszköz ennek a tevékenységnek a még nem „kész" vagy csak „félkész" alkotását, a szuverén individuumot szolgálja, és benne szünteti meg magát. 2. Ennél a történetnél lényegesen hosszabb elbeszélést igényel a fájdalom *érzésének* (és ezzel együtt a szenvedés tudatának, valamint a tudatnak mint bűntudatnak) a keletkezése, amely a testi-fiziológiai példáktól vezet a lelki-morális jelenségekig, miközben ez a két dimenzió sem választható egymástól külön. Ez a keletkezéstörténet azáltal, hogy megszabadítja az erőszak fogalmát a fájdalmat alkotó „előítéletektől",[17] illetve a fájdalomnak attól a „rossz hírétől",[18] amely Nietzsche szerint a szenvedést okozza, a nyelvi tételezés erőszakját megelőző erőszak pozitív értelmére fog rávilágítani.

1.

Arra a kérdésre, hogy miben áll a fájdalom *haszna* az emberiség számára, a rossz lelkiismeret és a bűn „belső", „lelki" jelenségeinek, ezen jelenségek *érzésének*, illetve *tudatának* (az önmaga tudatában lévő és önmagát érzékelő tudatnak) a genealógiája adhatja meg a választ. Nietzsche szerint a lelkiismeret, illetve a léleknek ez az „ismerete", amely az autonóm, szuverén individuumban éri el végső formáját, benne testesül meg, a „történelem előtti"[19] időkbe visszanyúló történéseknek, egy bármikor megismétlődhető vagy visszatérhető eredetnek,[20] pontosabban egy ennek során végzett tevékenységnek, egyfajta tettnek vagy cselekedetnek az eredménye. A szabad akaratú, független, önrendelkező, csak önmagához hasonló és önmagával egyenlő individuum, amelyben a felelősség tudata mintegy ösztönné, más néven

15 Deleuze, *I. m.*, 211.
16 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 77.
17 Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* I–XV., Walter de Gruyter, Berlin – New York, 1980, XIII., 359.
18 Nietzsche, *A vidám tudomány*, 65.
19 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 61.
20 „régi idők mindig léteznek, és mindig ismételten lehetségesek" *Uo.*, 78.

lelkiismeretté vált, nem (reaktív) megértés vagy tapasztalat által alakult ki, hanem valamilyen *aktív* alkotómunka, szubjektum nélküli tett eredménye. A morál genealógiájának, e „történeti módszertan"-nak a „fő szempontja"[21] minden fogalom, illetve mindenfajta életjelenség olyan átértékelése, amely ezekben a rendre reakcióként (például tapasztalatként, el*szenvedésként*, alapjukat tekintve semmisként és tautologikusként) elgondolt folyamatokban egyfajta *aktivitást*, akaratot, tettes nélküli tettet tár fel, illetve „a tetten kívül nincs semmi"[22] értelmében egy „lényegileg" erőszakos,[23] alapvető életmegnyilvánulásra vezet vissza. Ennek a fajta erőszaknak a megvilágításához ezeket a fogalmakat mindenekelőtt a tudat és az érzékiség dimenziójától, a „‚belső világ' fenomenalizmusá"-tól[24] kell eloldani. Ezt a szemléletmódot a nyelv elkerülhetetlenül működésbe lépő megkülönböztető és megszemélyesítő munkája nehezíti, vagy ahogy Nietzsche fogalmaz: az „az észnek a nyelvben megcsontosodott alapvető tévedése",[25] hogy az ész/nyelv cselekvő alanyt vetít, tételez a cselekvésbe vagy a cselekvés mögé, oda vagy abba, amin „kívül" vagy ami mögött valójában nincs *semmi*. A morál eredetét, illetve keletkezését a genealogikus szemlélet ezért nem ezeknek a konstrukcióknak az ellentmondásos, semmis, önfelszámoló, a cselekvést felfüggesztő vagy szublimáló alapjaiban keresi (noha éppen ez a semmis alap teszi lehetővé önellentmondásainak kiélezésével a metafizikai fogalmak mindenkori destrukcióját, „elpusztítását", mely pusztítás a genealógia szükségszerű feltétele és következménye),[26] hanem egy olyan tettben vagy aktivitásban,

21 „Annál is inkább hangsúlyozom e történeti módszertan fő szempontját, minthogy alapjában véve éppen szembefordul az uralkodó ösztönnel és a divatos ízléssel, amelyek abszolút véletlenszerűen, sőt gépies abszurditással inkább minden eseményhez alkalmazkodnának, ahelyett hogy elfogadnák azt az elméletet, amely szerint minden eseményben a *hatalom akarása* nyilvánul meg. A demokratikus ellenérzés mindennel szemben, ami uralkodik és uralkodni akar, […] máris uralja az egész fiziológiát és élettant és amint magától értetődik, ezen tudományok legnagyobb kárára, mivel eltüntette alapvető fontosságú fogalmukat, az *aktivitást*. Ezen erős ellenérzés, idegenkedés nyomására viszont az »alkalmazkodást« állítják előtérbe, vagyis ezt a másodlagos aktivitást vagy egyszerű reaktivitást, hiszen magát az életet egy, a külső körülményekhez való egyre célszerűbb belső alkalmazkodásként határozták meg (Herbert Sprecer). Ám ezzel az élet, a *hatalom akarása* lényegét félre is ismerték; szem elől tévesztették a spontán, agresszív, hódító erők elvi elsőbbségét, amelyek új interpretációkat, új irányt és új formákat képesek létrehozni, amelyek hatására az »alkalmazkodás« végbemegy". *Uo.*, 87–88.

22 *Uo.*, 45.

23 „*önmagában* valamely sérelem, erőszak, kizsákmányolás, tönkretétel természetesen nem lehet »jogtalan«, hiszen maga az élet *lényegileg*, éppen alapvető funkcióit tekintve sérelem, erőszak, kizsákmányolás és tönkretétel, vagyis éppen ezek révén működik, és nélkülük egyenesen elképzelhetetlen." *Uo.*, 84.

24 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* XIII., 458.

25 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 44.

26 Ezt a stratégiát fogalmazza meg Nietzsche az „aszketikus ideálok" elleni „harcban" is, mely ideálok lényege röviden abban áll, hogy ezek az életet, a létet és az embert önpusztító, önfelszámoló, önellentmondásos módon értelmezik, valamint kizárólagos módon határozzák meg a tapasztalat és a gondolkodás módját. Az aszketikus ideálok védelmezője, értelmezője és szószónoka az „aszketikus pap", akinek az (élet)értékelésével a történet elbeszélője szerint nem szembehelyezkedni kell; ha át akarjuk értékelni ezeket az amúgy is üres, a „semmin" alapuló értékeket, akkor ehhez sokkal inkább ezt a hangot kell szóhoz juttatni, engedni kell, hogy beszéljen, hogy védelmezze magát. Ugyanis „az aszketikus pap távolról sem ideáljának

amely nélkül sem a „lélek", sem a „tudat", sem ezek „ismerete" nem jöhetett volna létre. A szabad akarattal és lelki-, valamint önismerettel rendelkező, önmagán uralkodni tudó ember konstrukciója nem belső fejlődés vagy (ön)képzés, hanem ahogy Nietzsche fogalmaz: „szörnyű", „kegyetlen", „hatalmas munka"[27] eredménye. Ez az erőszakos és áldozatokat követelő munka az ember „kitenyésztésének" – a kultúra tulajdonképpeni, pozitív, a „képzés"-nél eredetibb[28] – tevékenysége, amelyet az úgyszólván *embertelen* (még *nem emberi*, *grausam*, azaz 'kegyetlen', 'könyörtelen', 'szánalmat, együttérzést és érzést még nem ismerő') ember a történelem előtt időkben végzett önmagán, pontosabban a (még szintén nem emberi) ember-*állaton*. Ez az emberi történelem előtti és ilyen értelemben „embertelen" történet az ember önmegalkotásának, voltaképp önkínzásának, önnön leigázásának és önmagán való (el)uralkodásának a története. Az emberi képességek ilyen megteremtéséhez, tehát ahhoz, hogy az ember szabad akarattal rendelkezzen és egyáltalán *képes* legyen, lehessen valamire (például ígérni, felelősséget vállalni), *tettek* kellettek: „az embert a közerkölcs, valamint a társadalmi kényszerzubbony segítségével *tették* kiszámíthatóvá", „az embert előbb bizonyos mértékig szükségszerűvé, egyformává, hasonlóvá a hasonlók között, szabályszerűvé és következésképpen kiszámíthatóvá kell *tenni*",[29] hogy az ember ígérni, tenni tudjon, ígéretet tudjon tenni, felelősséget tudjon vállalni, az ígéretét pedig tettekre tudja váltani. Ennek az ön(ki)képző tettnek az *eszköze* a mnemotechnika, az emlékez*tet*és értelmében vett emlékezés. Valaminek az emlékezetben maradását az emlékezés akarása, ezt pedig az emlékeztetés mint emlékezetbe *vésés*, maradandóvá *tétel* előzi meg:

legszerencsésebb védelmezője […]. Kézenfekvő tehát a belátás, hogy inkább segítenünk kellene neki, hogy olyan jól védje magát ellenünk, ahogyan csak tudja és nem attól kell tartanunk, hogy túlságosan könnyen megcáfol minket… Itt azért a gondolatért folyik a harc, hogy az aszketikus pap miképp értékeli életünket (meg mindenért, ami ezzel kapcsolatos, »természet«, »világ« meg a levés és a mulandóság egész területe): mindezeket ő egy egészen másfajta léttel kapcsolja egybe, amely oppozíció eredményeként e két lét kölcsönösen kizárja egymást, *ha ugyan* az előbbi nem fordul teljesen szembe önmagával, *megtagadva önmagát*". *Uo.*, 139–140. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy az aszketikus, metafizikus létértelmezés, mivel önfelszámoló önellentmondáson, illetve a pozitív értékek és az értelem hiányán alapul, saját maga semmisíti meg magát. Az értékek átértékelése viszont, már ha nem akar maga is nihilizmusba fulladni, nem állhat meg a semmisség és tautologikusság, önellentmondásosság megállapításánál, hiszen ezekben az ideálokban is kell hogy legyen, működjön egy olyan aktív-pozitív erő, amely ezeket élteti, a makacs továbbélésüket lehetővé és valamiért szükségszerűvé teszi: „mert ő [az aszketikus pap] azt *követeli*, hogy vele menjenek, és ahol csak tudja, mindenkire rákényszeríti az ő *létértékelésének* módját. Mit jelent ez? A létértékelésnek ez a félelmetes módja nem kivétel és kuriózum az emberiség történetében […]. Figyeljük csak meg, hogy az aszketikus pap mennyire állandóan és milyen szabályszerűen jelenik meg úgyszólván minden korszakban […]. Mindenképpen valami elemi szükségszerűség követelheti, hogy ez a fajta, *az életnek ez az ellensége* éljen és virágozzék, minden bizonnyal *az élet érdeke*, hogy az ilyen önellentmondás ne pusztuljon ki. Mert az aszketikus élet nem egyéb önellentmondásnál." *Uo.*, 140–141.

27 *Uo.*, 61.

28 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* I., 160–163.

29 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 61.

„Hogyan kell létrehozni az ember-állat emlékezetét? Hogyan lehet belepréselni, belenyomatni ebbe a tompa, buta, pillanatnyi tudatba valamit, hogy az meg is maradjon benne?…" Ezt az ősrégi problémát vélhetően nem a legfinomabb válaszokkal, nem a legfinomabb eszközökkel oldották meg; talán semmi sincs a földön, ami iszonyatosabb, borzalmasabb lenne az ember előtörténetében a *mnemotechnikánál*. „Tűzzel-vassal rögzítenek valamit, hogy az emlékezetben megmaradjon: az ember csak arra emlékezik, ami *tartós fájdalmat* okoz neki" – ez az emberi pszichológia legrégebbi (és sajnos leghosszabb életű) fő tétele.[30]

Az emlékeztetésnek ez az erőszakos tette a fájdalmat is (amelyet ellenben nehéz másként, mint érzésként vagy érzetként elgondolni) idegen megvilágításba helyezi: bár úgy tűnik, az emlékezethez hasonlóan a fájdalomérzetet is csak passzív „képességként" vagy inkább valamire való „képtelenségként" lehet elgondolni, innen, az ismeret és a tapasztalat innenső vagy túloldala felől nézve azonban a fájdalom nem (el)szendevés, hanem a „szenvedés *előidézése*",[31] „Leiden-*machen*",[32] fájdalom-tett vagy -okozás. Amit tehát Nietzsche a történetnek vagy történelemnek ezen a szintjén „fájdalom" alatt ért, megelőzi (hiszen majd az alkotja meg) az érzékiség és a tapasztalat mezejét (ez a mozzanat most még szükségszerűen ellenállást kelt, és majd csak visszatekintve lesz világos, hogy miért van szükség erre a történetrétegre is). A fájdalom *tette* vagy okozása (Leiden-*machen*) ebben az összefüggésben nem más, mint az ember (fogalmának) legelső és legalapvetőbb értelmezője, értékmérője, melyet Nietzsche történetileg a hitelező és az adós alapviszonyában ismer fel. Bár ez a viszony az, amely az ember és az idő kiszámíthatóságát, a (valaminek a hiányán vagy távollétén alapuló) cserét, a kiegyenlíthetőséget és egyenlőséget megteremti, a kárnak és a fájdalomnak ezt a *megfelelését* (a hitelezőt megkárosító adós fájdalmát mint „fizetőeszközt") egy pozitív tényező, a fájdalom-tett *többletértéke*, a többlet mint élvezet vagy „gyönyör"[33] hozza létre. A tettnek és az élvezetnek ezt az összekapcsolását a második pont példái, a fájdalom érzésének a keletkezéstörténete világíthatja meg közelebbről. A következő keletkezéstörténettel szemben a jelen történet nem folyamatos és nem folytatható tovább, hiszen ennek az önkiképző vagy önleigázó folyamatnak a végeredménye, az önmagán és önmegalkotásának *eszközein*, a fájdalmon, majd a közerkölcsön, a köz törvényein, a „közönségességen" felülemelkedő,

30 „Amikor az ember szükségesnek tartotta, hogy emlékezetet alkosson önmagának, akkor ez vér, mártírok és áldozatok nélkül sohasem ment; a legszörnyűbb áldozatoknak (például az elsőszülött föláldozásának), a legvisszataszítóbb csonkításoknak (például a kasztrációnak), minden vallási kultusz legkegyetlenebb rituális formáinak abban az ösztönben volt a gyökere, amely a fájdalomban találta meg az emlékezés leghatalmasabb segédeszközét." *Uo.*, 63–64.

31 *Uo.*, 70.

32 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* V., 300.

33 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 69.

saját béklyóitól megszabaduló szabad, szuverén individuum még nincs „kész", csak ígéri önmagát („mennyire tudnia kellett mindezt önmagáról, hogy végül, mint az ígéret embere, megfelelhessen tulajdon *jövő*képének!"),[34] s ennek az ígéretnek a beváltása még korántsem biztos, hogy sikeres lesz, illetve az embernek ez az ideálja talán eleve félresikerült, eleve kudarcra van ítélve.[35]

2.

Erőszak és élvezet kapcsolatának a megvilágításához érdemes először néhány úgymond könnyebben emészthető, fiziológiai példát idézni. A kulturális folyamatokhoz hasonlóan Nietzschénél az emberi képességek vagy tulajdonságok nem a megszokott értelemben, nem valamilyen adottságként, hanem aktív cselekedetként, rendre ilyen összefüggésben kerülnek elő, s ez elkerülhetetlenül idegen megvilágításba helyezi a mindennapi életfunkciókat is. E perspektívaváltás számára a legnagyobb kihívást azok a példák jelentik, amelyeket úgy tűnik, szinte lehetetlen elgondolni másként, mint egy külső ingerre, benyomásra, tehát valamilyen feltételezett okra történő reakcióként, vagy az ingerek passzív, az ellenállás vagy védelem hiánya által lehetővé tett befogadásaként. Bár az aktív képességek a keletkezéstörténet folyamán elkerülhetetlenül reaktívvá, végül pedig passzívvá válnak, ezeknek az *eredetét* (mely eredet nem azonos a reaktív hasznukkal, céljukkal vagy értelmükkel) mégis vagy éppen ezért valamilyen *aktivitásban* kell keresni. Ilyen a „feledékenység", amely Nietzsche szerint eredetileg nem az emlékezet gyengesége, zavara vagy *hiányossága*, nem valamire való képtelenség vagy tehetetlenség, hanem „aktív és a legszigorúbb értelemben pozitív gátlóképesség",[36] a tapasztalatok „bekebelezésének" és „megemésztésének" a képessége. A lelki (tulajdonképpen fiziológiai) folyamatok leggyakoribb értelmezője Nietzschénél az emésztés, illetve a táplálkozás, melynek a feladata ugyancsak nem egy belső hiány pótlása, a test fiziológiai folyamatai nem egy középponti vagy lényegi hiány által motivált cserefolyamatok. A táplálkozás oka, *még ha így érezzük is,* nem az éhség, nem a táplálék

34 *Uo.*, 61.

35 A „fölmagasló" *(höher)* ember, azaz a szuverén individuum Zarathustra általi ambivalens megítélésére Deleuze szerint az a magyarázat, hogy ez a „kép" egyszerre reprezentálja a reaktív, azaz „alantas" erők történelmi győzelmét és a kultúra pozitív, történelmen túli tevékenységének a végeredményét. Deleuze, *I. m.*, 179–181. Zarathustra így teszi fel a munka végeredményének sikerére vonatkozó kérdést: „Minél fölmagaslóbb fajtából való, annál ritkábban sikerül minden. Ti itt, ti fölmagasló emberek, vajon nem mind egy szálig – félre-sikerültek vagytok-e? No de csüggedni semmi ok, oda se neki! Mi minden lehet még! Tanuljatok meg nevetni saját magatokon, úgy, ahogy nevetni kell! Hisz nem csoda, hogy félre-sikerültek és félig-sikerültek vagytok, ti félig-összetörtek! Avagy nem az ember *jövője* rúgkapál-e bennetek?" Friedrich Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*, ford. Kurdi Imre, Helikon, Budapest, 2016, 390.

36 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 59.

vagy az erő *hiányának az érzete,* feladata pedig nem az önfenntartás, hanem egy *ellenállás leküzdésének*, valamint az erősödésnek és a gyarapodásnak a cselekedete. Nietzsche egyik hagyatékból előkerült jegyzetében az életnek mint a hatalom akarásának a jó és rossz vagy hasznos és káros érzetekkel (*Lust* és *Unlust*) szembeni elsőbbségére a táplálkozás aktív-pozitív cselekedetét hozza példaként: „Vegyük a legegyszerűbb példát, a primitív táplálkozást: a protoplazma kinyújtja a pszeodopódiáit, hogy keressen valamit, ami ellenáll neki – nem éhségből, hanem a hatalom akarásából. Ezután ugyanezt megpróbálja legyőzni, elsajátítani, bekebelezni: – az, amit »táplálkozásnak« neveznek, puszta következmény, az *erősebbé* válás eredeti akaratának a gyakorlata".[37] Innen nézve az éhségből történő táplálkozás csak utólagos effektus, de nem a táplálék hiányának, hanem az élet (a „hatalom akarása") gyengeségének a kísérőjelensége. Az, ami az éhség esetében rossz, kellemetlen vagy akár „üres" érzésként *(Unlust)* jelentkezik, eredetileg nem negatív, hanem pozitív „érzés", pontosabban egyfajta ellenállás, „stimulus", amely a gyarapodás, a növekedés, azaz az „életigenlés" szerves része, és amely ilyenként, már amíg nem tudatosul, nem visszafogja (például veszélyre figyelmezteti vagy kimerültté teszi), hanem stimulálja, aktiválja a cselekedetet (a „bekebelezést"). Míg az „Unlust" az előbbi nézőpontból valamilyen hiányt jelez, addig az utóbbi, „aktív" perspektívából maga az „Unlust" az, ami ellenáll, és az „Unlust" ilyenként „kihívás", ösztönző erő.[38] Az „Unlust", amíg nem (rossz) érzésként, hanem ellenállásként jelentkezik, addig sokkal inkább az élvezetet *(Lust)*, a „hatalom akarását" szolgálja. Az élvezet ebből a szemszögből a hatalom egyfajta „többlet-érzése" („ein *Plus-Gefühl* von Macht"),[39] az élvezet mint többlet, a „több" élvezete. Míg az ellenállás *(Widerstand)*, azaz valamilyen ellenerő legyőzése többlethez, gyarapodáshoz, erősödéshez, azaz további differenciá(k)hoz vezet (legyőzése és bekebelezése által az ellenállás differenciája nem törlődik, nem kevesebb, hanem több lesz, megtöbbszöröződik), addig fájdalomként, káros hatásként, ilyen formában már ellenfélként, *ellentétként* rögzülve gyengíti, kimeríti vagy lemeríti az erőt. Mint látható, az élvezet és a fájdalom ezen az eredeti, „legfelsőbb", „magasabb" szinten még nem ellentétek, nem egyenrangúak, azaz nem ugyanaz az értékük (*ilyen értelemben* nem egyenrangú egymással az „úr" és a „szolga" vagy az „előkelő" és az „alantas" sem – előbbihez Nietzsche rendre az élvezetet, utóbbihoz pedig a szenvedést kapcsolja). Az „Unlust" az aktivitás („magasabb") perspektívájából nem ugyanaz, mint az ennek következtében, reflexió által létrejövő (el) szenvedő, tapasztaló, megfigyelő, reflektáló (alacsonyabb, „alantas") nézőpontjából, amely az ellenállást egy kettős tagadás által már fájdalomként érzékeli, élvezetet vagy örömöt pedig ebből következően csak egy dialektikus többletként, azaz tünékeny és törékeny látszatként képes csak érezni.

37 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* XIII., 360.
38 *Uo.*, 361.
39 *Uo.*, 358.

Bár az ellenállás vagy „gát", „gátlás" *(Hemmung)* legyőzésének és a „hatalomérzés" ezáltali növekedésének a testben mint „oligarchikus",[40] hatalmi szervezetben lejátszódó folyamatai, az erők vagy ösztönök „játéka és ellenhatása" a tudat régiói elől elzárva zajlanak, „számuk, erejük, apályuk és dagályuk" teljességgel ismeretlen, megismerhetetlen és megnevezhetetlen marad,[41] e történéseket Nietzsche gyakran egész testközeli példákban viszi színre. Hogy az élvezet és a fájdalom nem ellentétesek és nem egyenrangúak egymással, nem ugyanazon a szinten állnak, Nietzsche szerint azokban az esetekben is igazolást nyer, melyekben „kisebb fájdalomérzetek *[Unlust-Reize]* ritmikus egymásutánja"[42] és ezek leküzdése, „ellenállás és győzelem játéka" kelti fel az élvezet gyors fokozódását, mint például a „szexuális vágy" *(geschlechtlicher Kitzel)* esetében, melyben tehát a fájdalom eredetileg szintén nem negatív érzetként *(Unlust)*, hanem stimulusként jelentkezik. Élvezet és fájdalom viszonya ebben az esetben sem ellentétes vagy szimmetrikus, hiszen a példa fordítottja, állapítja meg Nietzsche, nem állja meg a helyét, az örömérzet ismétlődése semmilyen esetben sem fokozza a fájdalomérzetet.[43] Ez a példa ugyanakkor a legkevésbé sem nevezhető testinek vagy érzékinek (s ezért el is különböződik az első pillantásra hasonlónak tűnő kanti és schopenhaueri példáktól), nem az érzéki tapasztalatot szemlélteti, hiszen a stimulus vagy ellenállás esetében még nem lehet fájdalomérzetről beszélni, az érzetek és az érzések ennek a – még igencsak hosszú – történetnek csak egy későbbi szakaszában alakulnak ki. Hogy mennyire távoli és ismeretlen ez a testközelinek tűnő élvezet, amelyről itt szó van, Zarathustra egy megjegyzése is szemléltetheti, mely szerint a dionüszoszi kultúra „orgiasztikus"[44] igenlését, a nevetést, a táncot és a könnyedséget még annak a „magasabb", *talán* sikerrel „kitenyésztett" embernek is tanulnia kell,[45] aki elvileg kívül kerül vagy túl van a lényegénél fogva „beteg", szenvedő, csak (el)szenvedni (csak tapasztalni, nem cselekedni) képes ember, *az* ember horizontján.

Ha a fájdalom érzésének a keletkezését a morál genealógiájának a három tanulmányán követjük nyomon, jól láthatóvá válhatnak azok az ismételt és az eredeti jelenséget szinte felismerhetetlenné tevő változások, melyeket ez a történet egyes stádiumai vagy eseményei során úgymond elszenved. Az első tanulmányban, a „jó és hitvány" összefüggésében a fájdalmat az eddigi példák értelmében egyfajta ellenállásként, és ennyiben nem a „magasabb", hanem az „alacsonyabb" szférában, a reaktív, az aktívakat „szolgáló" erők oldalán

40 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 59.
41 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* III., 111.
42 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* XIII., 358.
43 *Uo.*, 358–359.
44 A dionüszoszi, „orgiasztikus" kultúra, valamint a görög tragédia lényegét Nietzsche szerint ugyancsak a hatásával, céljával vagy következményével keverték össze, hiszen itt a fájdalom szintén nem negatív érzés, amelytől a lelket meg kellene tisztítani, hanem olyan „túláradó erő- és életérzés" része, „amelyen belül még maga a fájdalom is stimulusként hat". Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* VI., 160. A fájdalomhoz hasonlóan a művészet sem más, mint „az élet nagy ösztönzője" *(Stimulans). Uo.*, 127.
45 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* I., 22.

lehetne elhelyezni. Talán felesleges újra hangsúlyozni, ugyanakkor mégis kell, illetve ahogy korábban már szóba került, az „úr" és a „szolga" vagy az „előkelő" és az „alantas", illetve uralkodás és engedelmeskedés viszonya nem valamilyen eleve adott, hanem az erők összjátékának a függvényében alakuló, dinamikus szembenállást jelent. Ezek a sem fogalomnak, sem metaforának (vagy egyszerre mindkettőnek) (nem) nevezhető „típusok" (a hatalom akarásának a típusai) aktív és reaktív erők dinamikáját, össz- és ellenhatását viszik színre, olyan komplex összefüggéseket jelenítenek meg, amelyeket egy tisztán fogalmi nyelvezet minden bizonnyal csak tautologikusan tudna leírni. Ezek a nevek vagy típusok a morális kategóriák (öntudat, lélek, megismerés, lelkiismeret stb.) *keletkezésének* az *átmeneti*, csak absztrakció útján rögzíthető mozzanatai, egymáshoz való viszonyukat pedig az erők aktívvá és reaktívvá *válása* határozza meg. A „jó" és a „rossz" látszólag nyelvtől független, morális értékítéleten, egy bizonyos nyelvi-morális értéken alapuló szembeállítása például ennek a keletkezéstörténetnek már csak a megkövült, megszilárdult végeredménye, amelyeket Nietzsche (az ellenálló, reaktív erőkhöz hasonlóan) etimológiai úton, nyelvi eredetük felől „semmisít meg", amennyiben azt mutatja meg, 1. hogyan karikírozza és ferdíti el, fordítja meg a „jó" eredeti értékelését, perspektíváját, önmegnevezését az „alantas" reflexív, azaz megkülönböztető, megfordító és ellentételező megnevezése; 2. hogyan szilárdul meg ennek a megnevezésnek a közönséges („rossz") értelme a maguk ellen forduló erők „nyájának" intézményes organizációjával; 3. hogyan válik egy eredetileg politikai (bizonyos értelemben cselekvő és erős) megnevezés belső, lelki, morális és mint ilyen, „üres" fogalommá. Ez az alakulástörténet, tehát az aktív erők reaktívvá válása, a reaktív, „szolgáló" erők „lázadása" és előbbieken való győzelme, majd pedig intézményesülése ugyanakkor nem pusztán egy pozitív eredet szublimációját, belsővé, lelkivé válását jelenti (ez a visszafordíthatatlan folyamat a „világtörténelem"-ben zajlik le), amennyiben már az eredeti, politikai rangviszony sem független, hanem mintegy kontaminációs viszonyban áll a lélek ugyancsak hatalmi-politikai szerveződésével (ez utóbbiak kontaminációját jelenítik meg a „régi", „történelem előtti" idők, amelyek „mindig léteznek, és mindig ismételten lehetségesek").[46] Bár aktív-*cselekvő erővel* csak a „régi idők" típusa bír, a történelem folyamán mégis a gyengülők, elerőtlenedők, reaktívvá válók győzedelmeskednek és uralkodnak el az előbbieken. A nem eldönthető,

46 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 78. A „világtörténelem" és a „régi idők" viszonyában hasonló kontaminációt figyelhető meg: míg a világtörténelemhez Nietzsche rendre a pillanatnyiság, átmenetiség, ugyanakkor a folytonosság, fokozatosság jellemzőit kapcsolja (vö. pl.: „A számtalan villódzó naprendszerbe szétporciózott Világmindenség egyik félreeső szegletében volt egyszer egy égitest, amelyen bizonyos okos állatok kitalálták a megismerést. Ez volt a legelbizakodottabb és leghazugabb pillanata a »világtörténelemnek«: de éppenséggel nem volt több egy pillanatnál." Friedrich Nietzsche, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. Tatár György, Athaeneum, 1992/3., 3.), addig a történelem előtti idők véletlen- és eseményszerű ismétlődése, örök visszatérése „hosszú", „hatalmas" időszakot ölel fel. Ez a világtörténelmet megelőző történet ugyanakkor nem kevésbé valós, sőt ez az a „fő, tulajdonképpeni és döntő történelem, amely meghatározta az emberiség karakterét". Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* III., 32.

ugyanakkor mégis döntő kérdés, ahogy Deleuze megfogalmazta, ezt illetően éppen az, hogy van-e a reaktívvá válás on (Reaktiv-*werden*), e történelmen vagy történeten kívül más, aktív „Werden", és ha igen, akkor hogyan juthat érvényre az utóbbi az előbbi elkerülhetetlennek látszó győzelmével szemben.[47] Hogyan lehet az erők reaktívvá *válását* aktívvá *tenni?* Ez a dilemma a későbbiekben a fájdalom két, pozitív és negatív vagy aktív és passzív értelmének a kettősségében fog megmutatkozni. A kérdés erre vonatkozólag úgy is feltehető, hogy vajon érvényre juthatnak, megnyilatkozhatnak-e az aktív (erőszakos) erők másként, mint fájdalomként és szenvedésként; vajon az ember lényegéhez tartozik-e a szenvedés, illetve az, hogy – ahogy Nietzsche egy helyen minden kétséget kizáróan megállapítja – ő „*a* beteg állat"?[48] Vagy történelmi-intézményes távlatból: vajon mennyiben lehetséges ma és mennyivel válik majd egyre nehezebbé morális, azaz metafizikai, azaz konvencionális (mint látni fogjuk, erőszakos indulatok által győzedelmeskedő) ítéletek nélkül „elgondolni" azt a fajta cselekvést vagy történést, amely Nietzsche szerint, még ha meg is szelídítik és el is maszkírozzák, szükségszerűen erőszakos marad? Minden bizonnyal nem véletlen, illetve több okból is kontraproduktív lenne elfedni vagy semlegesíteni azt a „tényt", hogy a Nietzsche-szövegek retorikai *hangneme* a „hatalom akarásának" a – visszatérő, tulajdonképpen folytonos, persze nem folyamatosan kifejezett – igenlése által alighanem minden olvasóban *ellenállást* kelt, ami egyrészt erősítheti, másrészt (ha a tapasztalat, illetve el-*szenvedés* ellentéteibe rögzítjük) gyengítheti is az aktivitást, a szöveg mondanivalójának a „győzelmét". Azt is meg kell persze jegyezni, hogy a meg*győzés*nek ez a típusú retorikája veszélyes, mert kétélű fegyver, amely a szöveget könnyen az egyoldalú érdekérvényesítés kezére játszhatja, és ezzel olyan ellenőrizhetetlen hatásmechanizmusokat válthat ki, amelytől adott esetben magát a szöveget is meg kell védeni.[49]

---

47 Deleuze, *I. m.*, 71–73. Ezt a dilemmát fogalmazza meg Markus Wirtz is a nihilizmus nietzschei „diagnózisának" vonatkozásában: Markus Wirtz, *Geschichten des Nichts. Hegel, Nietzsche, Heidegger und das Problem der philosophischen Pluralität*, Karl Alber, Freiburg–München, 2006, 271, 279. Vagy Nietzschét idézve: „Eine solche Gesammt-Abirrung der Menschheit von ihren Grundinstinkten, eine solche Gesammt-Décadence der Werthurtheils ist das Fragezeichen par excellence, das eigentliche Räthsel, das das Thier ‚Mensch' dem Philosophen aufgibt". Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* XIII., 89.

48 „az ember betegebb, bizonytalanabb, változóbb, meghatározatlanabb, mint bármelyik más állat, ez minden kétséget kizáróan így van – az ember *a* beteg állat". Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 145.

49 Ahogy Derrida egyik előadásszövegében Heidegger Nietzsche-monográfiájáról megjegyzi, a történeti és politikai kontextus kétség kívül szükségessé teszi ezt a védelmező gesztust, Nietzsche műveinek és gondolkodásának az „élet" és a „szerző" pszichologizáló, biologizáló vagy empirikus-genetikus, reduktív és leegyszerűsítő félreértelmezéseitől való megóvását, mely gesztus viszont könnyen abba a csapdába eshet bele, hogy maga is leegyszerűsíti az „élet" és a „szerző" nietzschei felfogását. Ehhez lásd Jacques Derrida, *Két kérdés aláírásokat értelmezve. Nietzsche/Heidegger*, ford. Szűcs Tamás – Somlyó Bálint, Literatura, 1991/4., 327. Derrida az ehhez hasonló védelmező gesztusokkal, amelyek vagy a gondolkodás egységességére, vagy a szerző intenciójára („Nietzsche ezzel nem értett volna egyet"), vagy valamilyen szövegen kívüli instanciára kénytelenek hivatkozni, egy másik írásában a név – szigorú értelemben vett – *politikáját* szegezi szembe. Derrida az *Ecce homo* önprezentációs gesztusainak az elemzésével azt mutatja

Először azonban az értelmező nyelv tropológiai viszonyaihoz kell visszatérni, melyeknek a differenciáltsága és összetettsége az aktivitás visszanyerésének az elengedhetetlen feltétele. A természetes és konvencionális viszonyokat észrevétlenül kontaminálló példákban a test fiziológiai és a társadalom szerződéses viszonyai, a test/állam–szervezet/organizmus nem ellentétesek egymással, de nem is pusztán áttételes közöttük a viszony. Eszerint például már maga a test is „oligarchikus rendszerként",[50] „sok lélek társadalmi építménye"-ként, parancsolók és szolgák dinamikájából épül fel,[51] a szabad akarat már önmagában is parancs és engedelmesség feszültségét és emiatt az önmagunkon tett erőszakot feltételezi.[52] A morál belső, lelki, a külső-társadalmi meghatározottságoktól látszólag független dimenziója tulajdonképpen olyan politikai, azaz „uralmi viszonyok tana", „melyek által az »élet« jelensége létrejön".[53] Ezek az összefüggések Sarah Kofmant követve akár metaforikus – Nietzsche metaforafogalmának értelmében: közvetítés vagy hasonlóság nélküli – áthelyezésekként is leírhatók (mely leírás ugyanakkor, mint látni fogjuk, mégsem elegendő a megfogalmazott kérdések pontosabb artikulációjához): „A pszichológiai fogalom a politikai fogalom metaforája, amely pedig egy ösztönök által írt pretextus metaforája, egy olyan ösztön hatalmi pozíciójának a metaforája, amely másokon zsarnokoskodik: a politikai hierarchia csak egy a »lélek« belsejében létesített hierarchia metaforikus kifejezése."[54]

---

meg, miként válik az örök visszatérés gondolatának az (egyáltalán nem biztos, hogy lehetséges, talán lehetséges) igenlése a feltételévé annak, hogy feltegyük a kérdést, *ki* volt Nietzsche, pontosabban annak, hogy egyáltalán meghalljuk vagy elgondoljuk ezt a tulajdonnevet. Jacques Derrida, *Otobiographien. Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens*, ford. Friedrich Kittler = Jacques Derrida – Friedrich Kittler, *Nietzsche. Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Merve, Berlin, 32–33. A szövegértelmezés innen nézve már nem Nietzsche filozófiájának a félreértelmezésektől való megmentését szolgálja, az etikai imperatívusz nem az egyoldalú kisajátításoktól való „megmentésben" rejlik, hanem – hiszen egy szövegnek az „igazságon" kívül vagy ezen túl is vannak effektusai –, annak a magyarázatával *tartozik*, lesz mindig adós, hogy a Nietzsche-szövegek milyen komponense vagy „maradéka" az, amely lehetővé tette és megkönnyítette filozófiájának a náci ideológia általi kisajátítását, mely effektus minden bizonnyal nem a puszta véletlenen műve volt. *Uo.*, 53.

50 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 59.

51 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* V., 33.

52 Vö. pl.: „önmagunkhoz fűződő kapcsolatunkat ugyancsak a hübrisz jellemzi, mert úgy kísérletezünk önmagunkkal, ahogy egyetlen állattal sem mernénk, vidáman és kíváncsiságból élve boncoljuk lelkünket […]. Mi magunk erőszakoljuk meg önmagunkat, kétség kívül, mi, a lélek diótörői, mi kérdezők és mi kérdéses lények, mintha az élet semmi egyéb nem lenne, mint diótörés; éppen ezért napról napra kérdésesebbek leszünk önmagunknak". Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 135. Ugyanez a mozzanat az aszketikus, az önsanyargatásban örömöt lelő ideálok előtti, eredeti, önigenlő aktivitásban is jelen van: „*Az Én legmagasabb szeretete*, ha heroizmusként nyilvánul meg, az ön-pusztulás élvezetét is tartalmazza, tehát kegyetlenséget, ön-megerőszakolást". Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* X., 29.

53 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* V., 34.

54 Sarah Kofman, *Nietzsche und die Metapher*, ford. Florian Scherübl, Wolff, Berlin, 2014, 134. Ez a metaforikus viszony csak a „régi idők" folyamatait jellemzi, az elkerülhetetlen reaktívvá válás okainak, pontosabban ezeken a tropológiai viszonyokon túlmutató hatásmechanizmusoknak a megragadásához viszont már nem a legpontosabb „mérőeszköz".

Ha tehát a fájdalomérzet keletkezésének a történetét, illetve ennek átalakulási eseményeit akarjuk nyomon követni, akkor elsőként azt a mozzanatot kell közelebbről megvizsgálni, hogyan válik az „ellenállás" (vagy stimulus, fájdalomérzet előtti fájdalom) ellentétté, ellenféllé, egy puszta feszültségből, erők egymásnak feszüléséből valamivé, amiről úgy tűnik, már nemcsak ellenáll, hanem egyenesen ellenünk irányul. A kezdeti ellenállást Nietzsche több helyen is úgy jellemzi, mint olyan „fiziológiai zavar"-t,[55] „fiziológiai gátlás érzésé"-t,[56] amelyet nemcsak a test történései („a szervek összjátékának mindenféle gátlása, nyomása, feszültsége, növekedése"[57] vagy „a vér betegségei"),[58] hanem a legkülönfélébb okok (pl. kedvezőtlen éghajlati viszonyok vagy diéta, osztályok kereszteződése) válthatnak ki. Ez az akár a testben, akár a kultúrában fellépő „rossz közérzet"[59] az „ok ösztönét" *(Ursachentrieb)*[60] kelti fel. Ez utóbbi felől úgy tűnik, hogy az eredeti stimulusnak nem is annyira a kellemetlensége, hanem sokkal inkább a fenyegető ismeretlensége az, ami a rossz közérzetet okozza, ugyanis „az ok-ösztön feltétele és kiváltója a félelemérzés".[61] „Valami ismeretlent valami ismertre visszavezetni, megkönnyebbülést hoz, megnyugtat, ezen kívül pedig a hatalom érzését adja. Az ismeretlennel adva van a veszély, a nyugtalanság, az aggodalom – az első ösztön arra irányul, hogy megszabaduljunk ezektől a kellemetlen állapotoktól. Első alaptétel: bármilyen magyarázat jobb a semminél."[62] Még mielőtt felmerülhetne a „miért?" kérdése,[63] az ismeretlentől való félelmet az ok ösztöne mint egyfajta öröm-ösztön („az első elképzelés, mellyel az ismeretlen ismertként lel magyarázatra, annyira jót tesz, hogy »igaznak tartjuk«")[64] számolja fel. A tételezett, megtalált vagy kitalált ok teljesen önkényes, semmilyen kapcsolatban nem áll az eredeti kiváltó okkal (hogyan is állhatna, hiszen ez utóbbi maga is egy tárgytalan, tartalmatlan, nyugtalanító valami, *egyszerre valami és mégis semmi*).

A morál genealógiája harmadik tanulmánya, amely a fiziológiai fájdalom lelki kínná, majd „aszketikus ideállá" válását beszéli el, lényegében ugyanezt a folyamatot írja le: a rossz

55 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 155.
56 *Uo.*, 158.
57 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* VI., 92.
58 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 158.
59 *Uo.*
60 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* VI., 92, 93.
61 *Uo.*, 93.
62 *Uo.*
63 Vagy úgy is lehetne fogalmazni, hogy a fiziológiai fájdalom vagy ellenállás kérdését a lelki fájdalom értelmezése dönti vagy törli el: „maga a »lelki fájdalom« sem tényálladék az én szememben, hanem tényálladékok értelmezése csupán (oksági értelmezése), amelyeket mindeddig nem fogalmaztak meg kellő egyértelműséggel: tehát egyelőre valami teljesen bizonytalan dolog és tudományosan semmire sem kötelez – vagyis csak egy nagy kövér szó egy meglehetősen halvány kérdőjel helyén." Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 156.
64 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* VI., 93.

érzéstől „az első legjobb kifogás" *(erste[r] beste[r] Vorwand)*,[65] valamilyen magyarázat tételezése szabadít meg. Vagy még pontosabban: az ellenállást mint „egy gyötrő, titkos, elviselhetetlenné váló fájdalmat" nem lehet eloszlatni, felszámolni, hanem csak „valami heves érzelem útján csillapítani",[66] azaz *az érzést egy még erősebb érzéssel érzéstelenïteni.* Bár ez az aktus – az aktív, cselekvő, „előkelő" típussal ellentétben – *nem még erősebb cselekvéssel* válaszol egy gyengébb cselekvésre, hanem a fenyegető kérdésre mint valamire reagál, egy bizonyos, másodlagos értelemben még mindig cselekvés. Ez az immár nem pusztító-teremtő, hanem *értelmet alkotó*, vakon tételező cselekvés élvezetet okoz, amennyiben megkönnyebbülést hoz, „jót tesz", és nemcsak azért tesz jót, mert érzéstelenít, hanem azért is, mert – s itt visszaköszön a cselekvés eredeti karaktere – kegyetlenül, azaz *tekintet nélkül* a következményekre, és ezek ismerete nélkül, nem a feltételezett következményekből vagy hatásból kiindulva *cselekedni jó*. A megtalált vagy akár kitalált, mindenesetre ismerős, megszokott magyarázat eredetileg az indulatok levezetésének az eszköze, az indulatnak véletlenül az útjába kerülő, első keze ügyébe akadó tárgya, ürügye. Ez az ürügy, ok vagy magyarázat ebből kifolyólag maga is mint valami *élő* jelenik meg (élő, mert *ellenáll*): „[m]inden szenvedő ösztönösen keresi szenvedésének okát; pontosabban szólva tettest keres, még pontosabban, a szenvedésért felelős *bűnös* tettest – szóval valamely élőlényt, akin indulatait a valóságban vagy *in effigie* bármilyen kifogással levezetheti, dühét kitöltheti".[67] A szenvedő tettest keres ott, ahol nincs *semmi*, de mégis van, ellenáll valami. A legfontosabb különbség az „előkelő", „nemes" cselekvése, azaz az aktív típus (ez is lehet „szenvedő") *ellenállásra való reakciója* és a „bosszú emberének" dühös, tehetetlen reakciója között az, hogy míg az előbbi nem imaginárius, hanem „valóságban" (ami nyilván nem a fenomenális valóságot jelenti) történő cselekedet, addig az utóbbit a „bosszú embere" csak képzeletben hajtja végre:

> A rabszolgalázadás a morálban azzal kezdődik, hogy maga a *ressentiment* ['neheztelés', 'bosszúvágy', 'a tehetetlenség által táplált bosszúszomj'] szintén alkotóvá lesz, és értékeket hoz létre: olyan lények ressentimentje ez, akiknek az igazi reakció, a tettek reakciója tilos, akik csak a képzeletbeli bosszúval képesek kárpótolni magukat. Míg minden előkelő morál egy önmagára való diadalmas igent mondásból sarjad ki, a rabszolgamorál eleve nemet mond a „külvilágra", mindenre, ami „más", ami nem „ő maga": és pontosan *ez* a Nem az alkotói cselekedete. Az értékalkotó tekintetnek ez a megfordítása – a *szükségszerű* kifelé irányulás a visszafordulás, befelé irányulás helyett – pontosan a ressentimentre jellemző: a rabszolgamorálnak, hogy létrejöhessen,

65 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* V., 374.

66 „ehhez van szükség indulatra, egy meglehetősen vad indulatra és valami jó kifogásra ezen indulat kiváltásához." Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 153.

67 *Uo.*, 153.

> először is és minden esetben ellenségre, ellenséges külvilágra van szüksége, fiziológiailag szólva külső ingerekre szorul, hogy hatni legyen képes, akciója voltaképpen mindenkor reakció. Fordított a helyzet az előkelő értékelési mód esetében: ez utóbbi spontán módon cselekszik és gyarapodik, csak azért keres magának ellenfelet, hogy még nagyobb örömmel, még hálásabban mondhasson igent önmagára – negatív fogalma, a „közönséges", az „alacsony sorú", a „hitvány" csak utólag született, fakó kontrasztkép az élettel és szendevéllyel átitatott „mi előkelők, jók, szépek és boldogok" alapfogalmához képest.[68]

Az eredeti értelemben vett „rossz", azaz a „közönséges", az „alacsony sorú", a „hitvány" ember bosszúja, a külvilágra való nemet mondása a morális értelemben vett rossz mint bűnös, gonosz, kegyetlenül cselekvő (egyúttal büntetendő, gyűlölendő, elpusztítandó bűnbak)[69] tételezésének az aktusa, és egyben az eredeti „jó", az eredeti, aktív cselekedet elmaszkírozása, hiszen ez a nézőpont cselekvőt tételez a cselekvés mögött, a cselekvést pedig erre a tételezett cselekvőre nézve érti meg/félre. Az így értett cselekvés, mivel egy „bűnös tettes" követi el, „rossz", sőt innen nézve *minden* cselekvés (inger) rossz, gonosz, amit az az előítélet is megtámogat, hogy a cselekvő cselekedhet másként, vagy dönthet úgy, hogy nem cselekszik, hogy *lehet nem cselekedni*, illetve hogy a cselekvés ilyen felfüggesztésének semmilyen következménye nincs.

Csakhogy épp ennek az ítéletnek lesznek messzemenő következményei. A cselekvő cselekvéstől való megkülönböztetése minden jelenséget egy olyan alany, szubjektum vagy kiinduló ok (bűn/bűnös) gyámsága alá helyez, aki *tud, képes* cselekedni vagy nem cselekedni, „[n]em csoda hát, ha a bosszú és a gyűlölet elfojtott, ám parázsló érzése kihasználja ezt a hitet, sőt nem is él benne másféle hit, csak ez, mármint hogy *az erősnek szabad*

68 *Uo.*, 33–34.

69 A morál genealógiájának második tanulmánya a bűnös feltalálásának és kegyetlen megbüntetésének, megkínzásának és elpusztításának ezt a megkönnyebbülést, pontosabban ekkor még élvezetet okozó mozzanatát, a „kegyetlenség örömünnepeit" még a felelősség és a lelkiismeret kialakulása előtti stádiumban világítja meg: „Az emberiség történelmének legnagyobb része folyamán egyáltalán *nem* azért büntettek, *mert* a gonosztevőt felelősnek tartották tettéért, tehát *nem* azzal az előfeltétellel, hogy a bűnöst büntetni kell –, hanem ahogy szülők szokták büntetni a gyermekeiket, haragból az elszenvedett károkozásért, kitöltve haragjukat a károkozón". *Uo.*, 67. Az erőszak „elszenvedője" pedig még az ezt követő, az igazságszolgáltatásból történő büntetés bevezetése utáni stádiumban sem „szenvedő", azaz nem valamilyen bűnben vagy gonosz tettesben keresi/találja meg a fájdalom okát: „azoknak az embereknek a tudatában, akik a történelem folyamán nagyon sokáig ítélkeztek és büntettek, még csak fel sem merült a gondolat, hogy »bűnössel« van dolguk. Ők ezt az embert károkozónak, a sorsszerűség felelőtlen képviselőjének tekintették. És az, akire aztán lesújtott a büntetés, a sorsszerűség e másik eleme, az semminemű »belső gyötrelmet« nem érzett, mindössze úgy érezte, mintha kiszámíthatatlan, szörnyű természeti csapás sújtott volna le rá, akár valami magasból lezúduló, mindent szétlapító sziklatömb, amely ellen nincs védekezés." *Uo.*, 93.

akaratában áll, hogy gyönge legyen".[70] A morális értelemben vett „jó" tehát saját kezdeti, érzéstelenítő tételezésének, a „rossznak", „gonosznak" az ellentéteként érti meg, (ellen) tételezi önmagát: a tételezett „rossz" ellentéte a „jó", az, aki önként lemond a (már mindig is „rossz") cselekvésről (valójában mert képtelen cselekedni). A szabad akarat és szabad választás hitének hátterében a morális „jó" tehetetlensége áll, aki maga fosztja meg magát a valós cselekedet lehetőségétől, amennyiben magát mint alanyt leválasztja róla, és amelyet ilyenként már csak imagináriusan, lélekben, egy szintén imaginárius ellenséggel szemben, re-akcióként, nem tulajdonképpeni cselekvésként hajt végre. A fájdalom tehát a kezdeti, ismeretlen, szorongató *ellenállásból* a „ressentiment" aktusa által olyan külső ingerré, külvilággá, bűnbakká, gonosszá, gyűlöletes ellenséggé, *szembenálló ellentétté*, kivetített és önmagából kivetett képpé válik, amely bár torz és hamis,[71] de ettől még nem tűnik kevésbé valóságosnak, sőt éppen ez a kép lesz a lét és a valóság alapja. Bár a külvilág, a másik, az egyszerre tételezett és tagadott „Nem" a „nemesek"-nek, „jók"-nak csak a karikatúrája, meghamisított képe, fikciója, ennek a fikciónak azonban nem kevésbé valósak, érezhetőek a fenomenális világban való következményei – ilyen értelemben válik igazzá az ész nyelvben megcsontosodott tévedése: a fájdalmat valóban az ok okozza, azaz a fájdalom akkor válik érezhetővé, ha megvan a magyarázata. Az értékalkotó vagy értelmező tekintet megfordításával tehát megváltozik a fájdalom értelme és a hozzá való viszony. Pontosabban a fájdalom csak e megfordítás által kap egyáltalán értelmet, okot, magyarázatot. Vagy még pontosabban: a fájdalom ebben a stádiumban nem más, mint az az indulat, harag által tételezett „Nem", a külvilág, minden, ami „más", amellyel a szenvedő a feszültséget felszámolja, illetve amin a haragját mint bűnbakon kitölti, indulatát levezeti. Csak ettől kezdve lehet egyáltalán a fájdalomhoz való viszonyról beszélni, mely viszony, akárcsak a „ressentiment" világhoz való viszonya, a „gyűlölet", a *tagadás általi létesítés és a létesített tagadása*, az ellenszenv „alkotói cselekedete". A fájdalom/ellenállás a „ressentiment" képzeletbeli tételező aktusa után tulajdonképpen az „alantas", azaz reflexív, „szenvedő" beteg *saját* eltávolított és gyűlöletes *másikává* válik, egy olyan gonosszá, szörnnyé karikírozott képpé, amelyet a „bosszú embere" nemcsak félreismer, de amelyet – az eredeti, „jó" cselekvéshez képest szintén más értelemben – *le is akar győzni*.

70 *Uo.*, 45.

71 Bár mind az „előkelő", mind az „alacsony sorú" típus félreismeri, meghamisítja a másikat, ez a meghamisítás mindkét esetben más, ugyanis az előbbi esetében ez a kép nem rögzül olyan ellentétté, melyet aztán ellenfélnek lehet tekinteni: „előfordul, hogy [az előkelő értékelési mód] félreismeri az általa lenézett területet, amely az alacsony sorú ember terepe; másrészt pedig azt a tényt se tévesszük szem elől, hogy a megvetés, a lenézés, a felülről való lepillantás érzése, feltéve hogy *meghamisítja* a megvetés tárgyának képét, messze elmarad a mögött a hamisítás mögött, amellyel a visszafojtott gyűlölet, a tehetetlen ember bosszúja – persze *képletesen* – támad ellenfelének. Valójában a megvetésben túlságosan sok hanyagság, könnyelműség, elnézés és türelmetlenség, sőt nagyon sok vidámság van ahhoz, hogy képes legyen tárgyából igazi karikatúrát vagy szörnyet faragni." *Uo.*, 34–35.

A folyamat következő, az előzőtől megint csak nem tisztán elkülöníthető stádiuma a tételezett ok, azaz a gyűlölt, bűnös tettes belsővé, lelkivé, és ezáltal (ártó szellemből)[72] végképp szellemivé, megfoghatatlan bűnné válása, mint a bűn eredendővé válásának az eredete. Ez a belsővé tevő elsajátítás szintén nem magától, „önkéntesen", hanem valamilyen tett által, pontosabban a tett kettős értelmében történik. A bűn és vele a (rossz) lelkiismeret megalkotását Nietzsche egyrészt egy történelem előtti, pozitív, erőszakos, államalapító tetthez,[73] másrészt pedig egy világtörténelmi eseményhez és ennek uralkodó típusához, a kereszténység szellemét hirdető és intézményesítő „aszketikus pap" tevékenységéhez köti. Az aszketikus pap tevékenysége az államalapító tett „villámcsapás"-szerű, észrevétlen, „szörnyű" és „gyors",[74] eredeti teremtő cselekedetének úgyszólván csak a gyengébb, de végül mégis győzedelmeskedő és egyeduralomra jutó másolata:[75] feladata bár ugyanúgy a társadalmi formát vagy szervezetet veszélyeztető ellenszenvnek, az erőszakos indulatoknak a megfékezése, eszköze pedig ugyancsak a fájdalomokozásban rejlő élvezet, csak épp ennek az ember ellen irányuló, szellemi formája – „a pap a ressentiment *irányának megváltoztatója*".[76] A „rossz közérzetben" szenvedő beteg vádja a tekintetnek ezzel az újbóli megfordításával önváddá, a gyűlölet öngyűlöletté, a hibáztatás önhibáztatássá, rossz lelkiismeretté válik: „a betegeket bizonyos mértékig *ártalmatlanná* kellett tenni, […] minden szenvedő gonosz ösztönét ekképp *használni ki* az önnevelés, önmegfigyelés, önleküzdés céljaira."[77] Az aszketikus pap így a vádló és védelmező, megsebző és gyógyító kettős szerepét veszi magára, aki „lecsillapítja a seb fájdalmát, ám *ugyanakkor el is mérgesíti, megfertőzi a sebet*",[78] ahogy a „beteg", azaz *az* ember is egyszerre válik tettessé és áldozattá, aki önmagát élve boncolva kutatja, illetve találja ki a lényegénél fogva fellelhetetlen, semmis és

72 Ezt a stádiumot Nietzsche egyik hagyatékból előkerült verse („Yorick als Zigeuner") is szemléltetheti, melynek akasztásra váró beszélője (a *Hamlet* egy figurája, Yorick, az udvari bolond [koponyája], aki név szerint Laurence Sterne – Nietzsche által nagyra tartott – regényeiben is felbukkan) a refrénben visszhangként, egyfajta szellemként szól kivégzőihez: „Auch nach hundert Todesgängen / Bin ich Athem, Dunst und Licht – / Unnütz, unnütz, mich zu hängen! / Sterben? Sterben kann ich nicht!" Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* XI., 327–328.

73 „A rossz lelkiismeret eredetének hipotézise elsősorban azt föltételezi, hogy ez a változás nem volt sem fokozatos, sem önkéntes, és nem jelentett szerves átmenetet az új körülmények közé, hanem inkább egyfajta szakadás, ugrás, kényszer nyomán következett be, elkerülhetetlen végzetként, amely ellen nem lehetett harcolni, még a ressentiment útján sem. Másodsorban föltételezi, hogy egy mind ez ideig stabil kereteket és korlátokat nem ismerő népesség beilleszkedése egy megállapodott társadalmi formába, ahogy csak erőszak útján vehette kezdetét, nem kevésbé ugyancsak erőszakkal mehetett végbe az idők során, és hogy a legrégebbi »állam« ennek megfelelően iszonyatosan zsarnoki volt". Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 98.

74 *Uo.*, 98–99.

75 „bizonyos esetekben neki [az aszketikus papnak] magának is szinte amolyan új típusú ragadozó vaddá kell változnia, vagy legalábbis ennek *jelentését* kénytelen magára venni". *Uo.*, 152.

76 *Uo.*, 153.

77 *Uo.*, 155.

78 *Uo.*, 152.

ezért egyre mélyebbé és súlyosabbá váló bűnt, azaz létének mint szenvedésének az okát vagy értelmét. Azután, hogy a minden egyes stádiumban ugyanannyira, viszont más-más módon erőszakos élet önmaga ellen fordult, megszüntethetetlen, önfenntartó, önmagát reprodukáló ellentmondássá, önkínzássá, aszketikussá vált, az erőszak/fájdalom (maga az élet) már csak *az élet csillapításával csillapítható*, a fájdalom csak az élet(erő) csökkentésével csökkenthető. Ennek a gyengülési folyamatnak a stádiumait világtörténelmi szinten Nietzsche a lélek üressé és érzéketlenné válásának a tüneteiben, olyan jellegzetes korbetegségekben azonosítja, mint a kimerültség, a fáradtság és a depresszió,[79] melyek tehát narkotikum gyanánt egyrészt már maguk is a rossz lelkiismerettől, a „visszájára fordított kegyetlenség"-től[80] védenek, melyeket viszont másrészt, mint az élet, a továbbélés és az önfenntartás ellenfeleit, szintén le kell leküzdeni. Mivel a csaknem élettelen érzéketlenségre megint csak a fájdalom érzése vagy stimulusa a gyógyszer, és mert a fájdalom(okozás) így is élvezettel jár, ezért ekkor az emberek „már nem panaszkodtak a fájdalom *miatt*, hanem *sóvárogtak* utána, az emberek *szenvedni akartak, szenvedni, szenvedni*".[81]

Bár a kezdeti ellenállás/fájdalom a (nyelvi) történések folyamán szinte azonosíthatatlanná, meghatározhatatlanná és felismerhetetlenné válik,[82] *A vidám tudomány* egyik aforizmája szerint mégis (vagy éppen ezért) a fájdalom vagy „szükség" – minden bizonnyal nem egykönnyen elsajátítható, sőt talán elsajátíthatatlan – ismerete az, ami által az egyes „korokat" vagy „embereket" meg lehetne *ítélni*: „Talán semmi sem választja majd el annyira az embereket és a korokat, mint a szükség ismeretének bennük meglevő különböző foka: a lélek szükségéé, miként a testéé is. Ez utóbbi tekintetében mi mostaniak talán mindannyian, minden fogyatékosságunk és törékenységünk ellenére is, a bőséges öntapasztalat hiánya

79 A fájdalom önfelszámolódása az aszketikus, nihilista ideálokban, a „semmi akarásában" olyan üres, szinte élettelen, erőtlen, az életfunkciókat épphogy csak fenntartó lelkiállapothoz vezet, melyet a fájdalom intézményes értelmezője, a keresztény értékeket hirdető „aszketikus pap" ellentmondásos eszközökkel tart fenn: „Különösen a kereszténység tekinthető a vigasztalás legfinomabb eszközei kimeríthetetlen kincseskamrájának, ha meggondoljuk, mennyi különféle vigaszt, gyógyírt, narkotikumot volt képes fölhalmozni, a legveszedelmesebb és legerősebb szereket alkalmazta finoman, ravaszul, szinte mediterrán ravaszsággal és nagy kockázattal stimulánsként, hogy a fiziológiailag hátramaradottak mély depresszióját, az ólmos fáradtságot, a tömény szomorúságot legalább ideig-óráig le tudja győzni. Mert általában szólva minden nagy vallás fő feladata, hogy meg kellett küzdenie bizonyos ragályossá váló fáradtsággal és nehézkességgel. Majdhogynem valószínűsíthetjük, hogy időről időre a föld bizonyos pontjain, majdnem szükségképpen széles tömegeken lesz úrrá *a fiziológiai gátlás érzése*". *Uo.*, 157–158.

80 *Uo.*, 170.

81 *Uo.*, 172.

82 Ha a fájdalom keletkezése nyelvi folyamat, illetve a fájdalom keletkezése elválaszthatatlan a nyelv keletkezésétől vagy valamivé válásától *(Werden)*, a fájdalom a nyelvtől, akkor ez arra is magyarázattal szolgálhat, miért széttartóak és egységesíthetetlenek a fájdalom irodalmi és antropológiai diskurzusai, illetve hogy az ellentétes törekvések miért képtelenek arra, „hogy a fájdalom sokszorosan szabdalt tapasztalatát egységbe formálják." Kulcsár-Szabó Zoltán, *Fájdalom*, Alföld, 2019/11., 95.

miatt, egyszerre vagyunk kontárok és fantaszták".[83] Mivel a mai ember a test szükségét, a fájdalmat már egyáltalán nem, illetve csak fantáziája által, imaginárius, szublimált formában, azaz mint lelki fájdalmat ismeri, ezért ami

> a lélek szükségét illeti, most minden embert aszerint veszek szemügyre, vajon tapasztalatból vagy leírásból ismeri-e ezt; vajon mégis szükségesnek tartja-e megjátszani ennek ismeretét, mintegy a finomabb műveltség jeleként, vagy vajon lelke mélyén egyáltalán nem is hisz a nagy lelki fájdalmakban, s ezek említésekor hasonló tapasztalata van, mint amikor nagy testi szenvedéseket emlegetnek: ilyenkor fog- és gyomorfájdalmai jutnak az eszébe. De nekem úgy tűnik, így fest a dolog most a legtöbb ember esetében.[84]

Bár látszólag ez a leírás is a mindennapi tapasztalatból vett példákra hivatkozik, ugyanakkor az is szembetűnő lehet, hogy miközben a megkülönböztetések megtöbbszöröződnek, aközben test és lélek, valamint tapasztalat és hit ellentétei szétszálazhatatlanná válnak, s végül éppen a fizikai fájdalom mindenki számára jól ismert, ismerős tapasztalata válik az ismeretlen lelki fájdalom torzító hasonlatává. A „fejlődéstörténet" tehát az elbeszélés eszközeivel ellentétesen halad, amennyiben felszámolja a különbségeket: a mai ember a fájdalmat már csak lelkiként, de ezt sem tapasztalatból, hanem csak leírásból ismeri. Sőt ezt az ismeretet is megjátssza, hiszi, hogy ismeri, miközben már a lelke sem hisz a lelki fájdalomban: a fájdalom érzéki-fenomenális, ismerős tapasztalata így végső soron nem más, mint a fájdalom lélekben való maradéktalan felszámolása, kiüresítése, *üres fogalommá* válása, azaz – s itt test és lélek már csak puszta ellentétek – az ismeretlen lelki fájdalomnak az ismerős testi fájdalom lesz a magyarázata. A fájdalom tagadása és szublimálása viszont nem szünteti meg, hanem fenntartja, sőt fokozza a rossz közérzetet: a mai emberek „már a fájdalom *puszta gondolatának* létezését is alig tartják elviselhetőnek, s lelkiismereti kérdésként és szemrehányásként róják fel az egész létezésnek", amiből pedig azt a következtetést vonják le, hogy „A létezés gonosz valami".[85] A fájdalom meghatározhatatlanná válása után, s ez akár még a jelen kor „betegségére" is igaz lehet, végső soron lehetetlen meghatározni, mi is az pontosan, amit az önmaga ellen forduló élet *akar*: érezni vagy érzéketlenné válni.

Az önmaga értelmetlenségében, illetve az értelem hiányában és e hiány hasztalan pótlásában szenvedő élet egyszerre gyógyítja és mérgezi, sebezve gyógyítja önmagát,[86] s erre

83 Nietzsche, *A vidám tudomány*, 64.
84 *Uo.*, 64–65.
85 *Uo.*, 65.
86 „Az ember torkig van önmagával […], ám éppen ez az undor, ez a fáradtság, ez az elfordulás önmagától csordul ki belőle olyan erővel, hogy az tüstént új kötelmeket jelent. Az a Nem, amelyet az életre mond,

Nietzschénél többek között a modern természettudomány „fejlődése" a példa. Az érzéstelenítő szerek széles körű elterjedése a 19. század végén[87] például csak látszólag vagy átmenetileg küszöbölte ki a betegségeket és a fájdalmat, valójában azonban új, mélyebb, „lelkibb" és ismeretlenebb betegségeket hozott napvilágra. „Tudomány és aszketikus ideál közös talajon áll",[88] a modern (nem csak szó szerinti értelemben vett) „orvoslás", akárcsak az „aszketikus pap", „[cs]ak a fájdalommal, a beteg rossz közérzetével harcol, *nem* az okokkal, *nem* a betegség mibenlétével"[89] (a lét értelmének a hiányával), ugyanis mindkettő megkérdőjelezhetetlen alapja az értelem keresése és „alkotó" tételezése, illetve az igazság értékében való feltétlen hit. A tudomány még mindig a – végső soron semmis – értelmet, és nem az életet igenli, akarja, azaz nem teremt, cselekszik, hanem értelmet tételez, és ennyiben neki is a nemet mondás, a „Nem" az „alkotói cselekedete". A kérdés ezért, s ezzel visszatértünk a korábban megfogalmazott dilemmához, az, hogy van-e ezen kívül más ideál, vagy ahogy Nietzsche fogalmaz: „Ne beszéljetek nekem a tudományról, amikor az aszketikus ideál természetes ellenlábasát keresem, amikor a következő kérdést teszem föl: »Hol van az az ellentétes akarat, amelyben az *ellentétes ideál* fejeződik ki?«"[90]

A morál genealógiájának utolsó tanulmánya erre a kérdésre nézve két, inkább csak jelzésértékű útmutatással szolgál: az aszketikus ideál eddigi egyetlen ellenfelei egyrészt ennek az ideálnak a „bizalmatlanságot" keltő, azaz az ideálokba vetett hitet és bizalmat fenyegető „komédiásai",[91] másrészt pedig, ettől nem függetlenül, a művészet, „amelyben a *megtévesztés akarása* a jó lelkiismeretet tudhatja maga mellett", és amely emiatt „sokkal eredendőbb módon áll szemben az aszketikus ideállal, mint a tudomány".[92] Ezen szembenállás alátámasztására jelen összefüggésben a művészet „gyógyító" és a tudomány „megbetegítő" hatásának az ellentétét lehetne kiemelni, illetve a művészetnek, valamint a megtévesztés akarásának és ezen akarat különféle megnyilvánulásainak azt a Nietzsche által legfőképp a korai írásokban hangsúlyozott tulajdonságát, hogy ez úgymond természeténél fogva gyógyítja önmagát, olyan önregeneráló potenciállal rendelkezik, amely nem a „rossz" ingerekkel vagy közérzettel, a fájdalommal harcol, hanem ennek mintegy elébe megy azzal, hogy az ellenállás fájdalomérzetté, betegséggé válását akadályozza meg. Ahhoz, hogy az erőszak által éltető, *erőszakosan életre serkentő* munkának megmutatkozzon az eredeti,

---

mintegy varázsütésre töméntelen Igent hoz napvilágra; igen, ha a rombolásnak, az önpusztításnak ez a mestere *megsebzi önmagát* – akkor pontosan ez a sebesülés kényszeríti őt *az életre…*" Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 145.

87 Ennek kultúrtörténeti hátteréhez lásd Primavera-Lévy, *I. m.*, 16–29.

88 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 185.

89 *Uo.*, 157.

90 *Uo.*, 185.

91 *Uo.*, 193.

92 *Uo.*, 186.

„egészséges", torzítatlan működésmódja, tulajdonképpen csak a keletkezéstörténet kezdetéhez kell visszatérni. Az az ellenállás, gát vagy gátlás ugyanis, melynek az eredeti életfolyamatból való kikülönülésével és önállósulásával, illetve többszörös átalakulásával az emberi létezés végül tartós fájdalomként, szenvedésként, betegségként nyert meghatározást, eredeti értelme szerint olyan szolgáló, védelmező, regeneráló, érzékeny egyensúlyt fenntartó, pozitív re-*akció*, amely nem gyengíti, visszafogja az életerőt, amennyiben szembefordul vele, hanem éppen az *ellenállóképesség* által stimulálja, szolgálja a cselekvést. Ilyen a művészet apollóni oldala, amely a szép látszat megteremtéséért, a művészi álomvilág plasztikus megképzéséért felelős, melynek illúzióteremtő munkája elviselhetővé teszi a létezést, életben tart, és életre ösztönöz, és amelynek a feladataihoz tartozik a „lét sebének" gyógyítása is, a dionüszoszi mámor mértéktelenségéből való kigyógyulás és regeneráció.[93] A morál genealógiájának második tanulmányában, a test–lélek hatalmi szervezetében ezt a szolgálatot a „feledékenység" mint „aktív és a legszigorúbb értelemben pozitív gátlóképesség" végzi, „amelynek az a feladata, hogy mindaz, amit csak megélünk, tapasztalunk, mintegy magunkba fogadunk, az az emésztés állapotában (»bekebelezésről« is beszélhetnénk *[Einverseelung]*) éppen olyan kevéssé tudatosuljon, mint a test asszimilációjának sokrétű folyamatában a fizikai táplálék megemésztése *[Einverleibung]*",[94] haszna pedig az, hogy „a lelki rendet, a nyugalmat, az etikettet mintegy ajtónállóként, felügyelőként vigyázza".[95] Az ellenállás pozitív képességének az „egészséges", kiegyensúlyozott, egyensúlyt őrző működése tehát többek között a fájdalom tapasztalatát (és egyáltalán a tapasztalatot, az élmények tudatossá válását) „kebelezi be", attól óv, hogy az ellenállás reakciója érzéssé, érezhetővé váljon, illetve hogy a benyomás mintegy „belepréselődjön" vagy „belenyomódjon" a tudatba. Ugyanilyen képességként, egyfajta ellenálló erőként kellene szolgálnia a történeti „érzéknek" is az életet, amely a múlt táplálékát, az álom és az emésztés munkájához hasonlóan, az „élet éléséhez"[96] dolgozza fel, hogy ezzel épp azt az eddigiekben jellemzett, patologikus folyamatot akadályozza meg,

93 Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* I., 115.

94 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 59.

95 *Uo.*, 60. A „feledékenység"-nek mint az ígéret-cselekedet „lehetetlen alapjá"-nak a nyelvi aktusokban játszott szerepéhez, illetve ennek a nyelv „performatív" és „afformatív" felfogásaira való lehetséges következményeihez lásd Lőrincz Csongor, *Előkelő ígéretek. Performativitás és fiziológia Nietzschénél*, Alföld, 2018/9., 76–104. Ahogy a tanulmány rámutat, a feledékenység *aktív* (azaz itt még „egészségesen" működő), egy bizonyos pontig „afformatív" tevékenysége az ígéret intézményes feltételein túl vagy még ezen feltételek előtt teszi „lehetővé" az ígéret („jó", „előkelő" és még nem reflexív) cselekedetét, mely lehetővé tételt bár lehetetlen tudásként, ismeretként, materiális eszközként vagy technikaként rögzíteni, ez a nem tételező tett mégsem független egyfajta testi-fiziológiai értelemben vett materialitástól, ösztöntől. Ennek a tevékenységnek az „eredendő erőszaka" (*Uo.*, 86.) eszerint egyszerre létesíti és számolja fel az ígéret, valamint a humanizáció, az emberré válás intézményes erőszakának a konvencióit és kultúrtechnikáit, és bár a tudat, az érzékek és a nyelv számára nem hozzáférhető, ezekből vagy ezekkel szemben mégis pozitív (ellen-)hatásokat vált ki.

96 Friedrich Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. Tatár György, Akadémiai, Budapest, 1989, 33.

hogy önnön szerves része, ellenálló, reaktív ereje ellentétté, ellenféllé, *saját szervezetének ellenségévé* váljon, és végül eluralkodjon az életen, megemészthetetlen történeti súlyként, bűntudatként, egyáltalán tudatként és értelemként nehezedjen rá, melyek, mint láthattuk, önmagukat belülről emésztik fel.

A *történelem előtti*, *régi időkben* tehát az ellenállás mint ellenállóképesség nem válik a tett akadályává, gátjává, ellentétévé, ellenfelévé, ugyanakkor viszont, legalábbis Nietzsche kései írásai szerint, *mindig ezzé válik*, az ellenállás elkerülhetetlenül érzékelhetővé lesz. Az ellenállás fájdalommá, szenvedéssé, majd önemésztő betegséggé válása az aszketikus ideálok eluralkodásával gyógyíthatatlan, visszafordíthatatlan, elkerülhetetlen, és ennyiben szinte már nem is betegség: (a rossz lelkiismeret) „kétségkívül betegség, ám olyanképpen betegség, ahogyan betegség a terhesség is."[97] Az ellenállás „egészséges", jótékony tevékenységének, amely a történet egy pontján, a valami és a semmi érzékeny határán gyanakvásba, fenyegetettségbe, majd félelembe fordult át, az életet és az aktivitást vakon, lelkiismeret, tudat, morál, igazság, azaz *feltétel nélkül*, feltétlen, önfeláldozó vagy akár önpusztító módon *kellene* szolgálnia.[98] A cselekvés ugyanakkor nem is mehetne végbe másként, mint akadályainak, ellenálló ellenfeleinek, azaz *saját feltételeinek az elpusztításaként*. Ha „az igenlésnek a tagadás *és a pusztítás* a föltétele",[99] akkor az igenlésnek saját feltételét is igenelnie kell, azaz a tagadásra is igent kell mondania és ezzel pusztítássá változtatnia.

Ezáltal viszont nemcsak az élvezet és a fájdalom, hanem szeretet és gyűlölet (tett és beszéd vagy tételező nyelv) ellentétei is átrendeződnek, olyan konstellációt alkotva, amely az élet erőszakosságát meglepő módon pozitív megvilágításba állítja. Ugyanis míg a tételező, imaginárius cselekedetnek, a „Nem" „alkotói cselekedeté"-nek „ellenségre, ellenséges külvilágra van szüksége", és ezért csak gyűlöletből[100] történhet (a gyűlölet mint tagadás mindig

97 Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 101. Ezért hirdeti Zarathustra a „beteljesítő halált", „mely az élőknek ösztönzője és ünnepélyes fogadalma lészen". Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*, 93. A beteljesedésnek, bevégződésnek *(sich vollenden)* ez az *akarása* a teremtés, nemzés, cselekedet feltétele: „Így vagyok immár művemnek közepén, útban gyermekeimhez, s hátat is fordítva nékik: gyermekei végett kell Zarathustrának beteljesednie. Mert igazából csak saját gyermekét és saját művét szereti az ember; ahol pedig nagy az önszeretet, igaz jele az a viselősségnek: így találtam én." *Uo.*, 218.

98 Vö. pl.: „minden történés egyetlen feltétel[e], a cselekvő lelkében lakozó vakság[] és igaztalanság[]" Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 34.

99 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*, ford. Horváth Géza, Göncöl, Budapest, 2003, 126.

100 A „jó" morális fogalmához hasonlóan Nietzsche a keresztényi szeretet eszméjét is a „rossz" eredeti, azaz a magának „ressentiment", ellenszenv, gyűlölet által ellenséget alkotó másodlagos, képzeletbeli cselekedetére vezeti vissza: „Szerintem Dante durván melléfogott, amikor pokla fölé félelmetes találékonysággal a következő feliratot tette: »Engem is az örök szeretet alkotott«. A keresztény Paradicsom kapuja fölött pedig: az »Örök üdvözülés« felirata helyett inkább a következő felirat lett volna helyes: »Engem is az örök *gyűlölet* alkotott« – föltéve, hogy a hazugság kapuja fölött igaz fölirat is díszeleghet!" Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 49.

valamire való irányulás), addig az eredeti, jón és rosszon túli, igenlésből, „szeretetből"[101] történő cselekvés nem tételez semmit, hanem csak pusztít, de nem valami tőle különböző dolgot vagy „mást", nem valami élőt vagy az életet pusztítja el, hanem a neki ellenszegülő, kővé szilárdult, kőbe vésett és ennyiben már mindig is halott feltételeit. Az élet tehát (az önmaga ellen forduló „aszketikus" élettel szemben) *nem* az életet, hanem azt pusztítja el vagy „kebelezi be", ami ellenszegül neki, és így mint mértéken felüli, mérhetetlen többlet él tovább. A szeretetnek vagy a cselekvésnek, a szeretetből történő cselekvésnek ezért nincs vagy önmaga a tárgya, „egy önmagára való diadalmas igent mondásból sarjad ki", vagy úgy is lehetne fogalmazni, hogy a tettet ahhoz, hogy megtörténjen, illetve hogy *jó* legyen, feltétlenül, mértéktelenül kell szeretni: „A cselekvés minden embere végtelenül jobban szereti ily módon tettét, mint amennyire az megérdemli: s a legjobb tettek a szeretetnek egy olyan túláradásában történnek meg, hogy erre a szeretetre okvetlenül méltatlannak kell lenniük, ha értékük mégoly felmérhetetlen is."[102]

A történetnek ezen a pontján, a korábbi lépéseket figyelembe véve, melyek mint „feltételek" ugyanakkor elengedhetetlenek ezekhez a következtetésekhez, akár már felesleges is lehet újra hangsúlyozni, hogy ez a szeretetből vagy élvezetből történő cselekvés a lehető legtávolabb áll attól, amit akár a (köz)nyelv, akár a filozófiai hagyomány szeretetnek nevez. Hogy akkor mit is jelent ebben az esetben a „szeretet", ezt többek között Derridának az az írása világíthatja meg, amelyben a francia filozófus éppen ebben, a „barátságból" történő, illetve a „barátság" nietzschei fogalmából értett szeretetben fedezi fel a szigorú értelemben vett *politikai* kapocs, egyfajta „közösség nélküli közösség" lehetetlen, mert feltétel nélküli lehetőségét, nem bizonyos, nem bizonyítható vagy biztosítható, „talán" lehetségességét.[103] Innen nézve válhat érthetővé Nietzschének az a szintén könnyen félreérthető és köztudottan félre is értelmezett követelése is, hogy a „betegeket" az érintkezés minden módját kizárva el kell választani az „egészségesektől". Az eddigiekből világosan láthatóvá kellett válnia, hogy ez a követelés a fájdalom kettős, egyrészt stimuláló, másrészt szenvedést okozó típusának

101 „Was aus Liebe gehtan wird, geschieht immer jenseits von Gut und Böse." Nietzsche, *Kritische Studienausgabe,* V., 99.

102 Nietzsche, *A történelem hasznáról és káráról*, 33.

103 Ez a fajta politika vagy barátság, a „barátság politikája" sem a görög *philia*nak, sem a felebaráti szeretet keresztény eszményének, sem pedig a szeretet vagy a barátság másfajta elképzelésének és hagyományának nem feleltethető meg (még ha elkerülhetetlenül párhuzamos is velük), hiszen, akárcsak az igazságosság nietzschei felfogása, éppen a szimmetria, a kölcsönösség, én és másik felcserélhetőségének a feltételeit töri meg, egy olyan *talán* lehetséges, „egyetlen, első és utolsó alkalommal történő" (Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, ford. Stefan Lorenzer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 41.) viszonyt mint eseményt körvonalazva, amelynek, idézi Derrida Nietzsche *Mi mindent neveznek szeretetnek* című aforizmáját, „[i]gazi neve úgy szól: *barátság*". Nietzsche, *A vidám tudomány*, 44. „Ez a barátság egyfajta szeretet lenne, de olyan szeretet, amely jobban szeret, mint a szeretet. Ezért ha következetesek akarunk maradni, minden ilyen nevet meg kellene változtatni" – írja erről Derrida. Derrida, *Politik der Freundschaft*, 100.

a megkülönböztetésére,[104] azaz a „gátlás" vagy „ellenállás" mint egyfajta differenciális és vakon, mégis végtelenül pontosan ítélő vagy döntő érzék „egészséges" és „beteg" működésének, gyógyító és megbetegítő, *nem-morális* értelemben vett jó és rossz hatásának az elválasztására irányul, vagy absztraktabb nyelven kifejezve: az érzékeny és (önmagát is) őrző *differencia* és az önmagával szembeforduló és magához hasonító *ellentét* az a két oldal, melyeknek nem szabadna egymással keveredniük. Ugyancsak Derrida értelmezése felől válhat érzékelhetővé Nietzsche ezt megfogalmazó retorikájának az összetettsége és egyértelműsítésnek való ellenállása, melyben a beszélő mint egy közösség nélküli, még nem létező (még egészséges?) közösség képviselőjeként szólítja fel „barátait"[105] a betegek magához hasonító pillantásától, azaz az *ellentételezés* hatásától való óvakodásra: „a betegeket az egészségesektől *el kell különíteni*! Óvakodjanak még a betegek látásától is, nehogy összekeveredjenek velük."[106] A két oldalt nyilván azért *kell,* mert semmilyen eszközzel, tudással, ismerettel vagy módszerrel nem lehet elkülöníteni,[107] mert az érzékelés folyamatát

104 A fájdalomnak ez a kettős meghatározása ezért nem a gondolatmenet ellentmondása vagy következetlensége, nem két egymástól független koncepció, melyeket Nietzsche nem tudott volna „egymással sikeresen összekötni", ahogy Primavera-Lévy feltételezi: Primavera-Lévy, *I. m.*, 90.

105 „a distancia pátoszát örök időkre meg *kell* őrizni a feladatokban is! […] Mert mi, barátaim, legalábbis egy időre szeretnénk megvédeni magunkat a sorvadás két legrosszabb fajtájától: *az embertől érzett undortól* és *az emberrel való együttérzéstől*!…" Nietzsche, *Adalék a morál genealógiájához*, 150. Ebben a megfogalmazásban nemcsak a „kell" sürgetése, hanem „örök idők" és az „egy időre" különbsége is jelentéses lehet.

106 *Uo.* Már önmagában is sokatmondó és beszédes a szónok ezt követő, a maga „mélységében" talán megérthetetlen és végrehajthatatlan követelése (itt a pontosság kedvéért érdemesebb az eredeti szöveget idézni): „Hat man in aller Tiefe begriffen – und ich verlange, dass man hier gerade *tief greift*, tief begreift – inwiefern es schlechterdings nicht die Aufgabe der Gesunden sein kann, Kranke zu warten, Kranke gesund zu machen, so ist auch eine Nothwendigkeit mehr begriffen, – die Nothwendigkeit von Ärzten und Krankenwärtern, *die selber krank sind*". Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, V., 372.

107 Az ellenállóképesség hatásának ez a kettőssége már Nietzsche korai műveiben is kimutatható, ehhez lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *A nyelv zenéje. Fölösleg és hiány* A tragédia születésében = Uő., *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007, 8–40. Kulcsár-Szabó de Man tropológiai elemzésével szemben mutatja ki az apollóni látszat kettősségét, az önmaga látszat voltáról tudó *és* ezt a tudást végzetesen, visszafordíthatatlanul elfelejtő jelenségvilág vagy referencia kétféle értelmét, „mely komplementer viszony olyannyira meghatározza az apollóni művész és a szókratészi »teoretikus ember« viszonyát, hogy alig lehet közöttük különbséget tenni." *Uo.*, 38. A dionüszoszi, tulajdonképpeni jelentés üres vagy hiányzó helyét elfoglaló apollóni, érzéki-fenomenális oldal e kettősségére a monográfia ezt követő tanulmányának utolsó része először Nietzsche retorikafelfogásában mutat rá (az üressé vált szó vagy a fémdarabbá vált pénzérme Nietzsche hasonlatában hitre és hitelesítő aktusokra szorul), ezután pedig a *Werden* – de Man által az értelmet egyszerre tételező és megsemmisítő tropológiai mozgásként értett – fogalmát helyezi előtérbe, amelynek nyelvileg leírhatatlan, modellálhatatlan és ellenőrizhetetlen mozgása vagy cselekvése a nyelvben csak negatív lenyomatokat hagyhat hátra. Kulcsár-Szabó Zoltán, *A nyelv(észet)i gazdaságtan bírálatához. Nietzsche és Paul de Man* = Uő., *Tetten érhetetlen szavak*, 72–73. A művészet kettős, egymástól elkülöníthetetlen hatása ugyanakkor az (aktív/passzív) *Werden* fogalmában is benne rejlik, amennyiben ez a kései írásokban már nemcsak a trópus, hanem a referencia alakzata is lehet, az ellenállás reaktívvá, majd passzívvá *válása*, referencializál(ód)ása és a referenciális, szó szerinti, *ideologikus* jelentés intézményes győzelme a „világtörténelmi" folyamatokban. Hogy Nietzsche filozófiájának a fogalmai („Herrenmoral", „Sklavenaufstand", „Übermensch", stb.) a recepció egy bizonyos *történetében*

nem lehet visszafordítani. Ennek a szétválasztásnak, azaz továbbélésnek, az élet érvényre jutásának minden szervezet cselekvésében és a szervezet minden életjelenségében újra és újra meg kell történnie, ezek a történések viszont csak addig működnek zavartalanul, amíg nem válnak reflexívvé, hiszen ekkor az élet/erőszak elkerülhetetlenül önmaga ellen fordul, saját kimerülését, fokozatos elhalását okozva.

(a „világtörténelemben") újra és újra ugyanezt az életutat járták és járják be (az értelmük kiüresedik, elhal vagy önmaga ellen fordul, és így gyűlöletkeltő és ellenségképeket gyártó ideológiák, „aszketikus papok" eszközévé *alacsonyul*), nem szorul külön bizonyításra. Ezeket a fogalmakat ugyanakkor csak szövegközeli, retorikai olvasatok kelthetik úgymond életre, differenciálhatják tovább.

pp. 79–105

BALOGH GERGŐ

AFFORMATÍV
A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában

Werner Hamacher, a dekonstrukció 2017-ben elhunyt, talán utolsó valódi klasszikusainak egyike a nyelv azon dimenziójának feltárására tett kísérletet, melyet ő maga afformatívnak nevezett. E dimenziót a performatív megnyilatkozásokéval és általában a nyelv közlő, reprezentációs elvű tartományával szemben határozta meg. Az afformativitás koncepciója mint ilyen nemcsak a beszédaktus-elmélet, hanem a szemiológiai nyelvmodellek kritikájaként is értelmezhető. Miközben tehát Hamacher gondolkodásának perspektívájából képes aláásni és újrapozicionálni azt a fogalmi felépítményt, amelyre a 20. század második felétől egyre nagyobb mértékben támaszkodott a humán tudományok elméleti és leíró apparátusa, jelentősége messze túl is mutat ennek az apparátusnak a viszonyain. Az afformatív Hamachernél a nyelvi megnyilatkozás önmegalapozó erejének kritikai megjelenítését teszi lehetővé, méghozzá egy olyan szakadékot láthatóvá téve, mely a nyelvet mindenkor elválasztja a cselekvéstől és az ábrázolástól. A nyelv ily módon nem a cselekvéssel, hanem a cselekvés permanens elmulasztásával kerül összefüggésbe. Ez a mulasztás vagy tétlenség Hamacher szerint ugyanakkor elválaszthatatlan a nyelvi cselekvés lehetőségétől. E belátás következményei rendkívül messzire vezetnek. Tanulmányomban – a fogalom rekonstrukciójával – azt igyekszem feltárni, hogy az afformativitás koncepciója miként gondolható és helyezhető el a szerző sokrétű életművének kontextusában.[1] Arra keresem tehát a választ, hogyan értelmezhető az afformatív fogalma Hamacher nyelvről, irodalomról, történelemről, jogról, igazságosságról és létről való gondolkodásának összefüggései között.[2]

1 Hamacher munkásságához áttekintő jelleggel lásd Kulcsár-Szabó Zoltán, *Előszó* = Werner Hamacher, *Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*, ford. Szabó Csaba, Ráció, Budapest, 2019, 7–33.

2 Ide kívánkozik néhány előzetes, a tanulmány fogalomhasználatát érintő megjegyzés. E megjegyzések az afformatív vonatkozásában legfontosabb fogalmakkal, a *Setzung*gal és az *Entsetzung*gal kapcsolatosak. A lét megalapozása, a *Setzung* – angol fordításokban *positing* – már Alexander Bernát és Bánóczi József klaszszikus Kant-fordításában is *tételezés*ként jelenik meg, alkalmazásában az ő fordításukat követem. (Immanuel Kant, *A tiszta ész kritikája*, ford. Alexander Bernát – Bánóczi József, Franklin-Társulat, Budapest, 1913[2]. Schein Gábor egy Hamacher-fordítása az *állítás* ajánlattal él: Werner Hamacher, *Az inverzió másodperce. Egy alakzat mozgása Paul Celan költészetében*, ford. Schein Gábor, Enigma, 1995/2., 111. Ez utóbbi, mivel nem illeszkedik a fogalom fordítói hagyományába, itt nem lesz használatos.) Az afformatív lényegi művelete, az *Entsetzung* ennél jóval problematikusabb, Walter Benjamintól származó – valójában lefordíthatatlan (angolra *deposing*ként fordított: Werner Hamacher, *Afformative, Strike*, ford. Dana Hollander, Cardozo Law Review, 1991/4., 1133–1157.) – fogalmát, amelyet Bence György *fölszámolás*ként magyarított (Walter

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.79

Tételezés

Hamacher gondolkodását egyetlen nyelvfilozófiai belátás sem határozza meg olyan mélyen, mint a nyelv előzetességstruktúrájának affirmációja. Az a tény azonban, hogy a nyelv megelőzi a kimondást vagy lejegyzést, a szóbeli vagy írásos kommunikációt, vagyis hogy a nyelvhasználó nem gondolható el szuverén cselekvőként – hiszen (legalábbis részben) összes megnyilatkozásában a nyelv cselekvésének marad kiszolgáltatott –, Hamachernél korántsem képes egy episztemológiailag megbízható, biztos alap funkcióját betölteni. Ez azt is jelenti, hogy nála a nyelv, ellentétben például a filozófiai hermeneutika nyelvmodelljével,[3] sohasem vetheti meg a lábát egy, a lehetséges performatív műveleteket megelőző és lehetővé tévő abszolút tételezésben, tehát öntételezésben, szuper- vagy autoperformatívumban.[4] Hamacher számára a nyelv előzetességstruktúrája épp a megnyilatkozás, a működésben lévő nyelv alaptalanságát vagy

---

Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* ford. Bence György = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 56.), itt Szabó Csaba Hamacher-fordítása nyomán a *tétlenítés* fogja jelölni (Werner Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* ford. Szabó Csaba = *Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéseiről*, Kalligram, Pozsony, 2011, 197–226.). Fontos látni, hogy a *tételezés* és a Bence-féle *fölszámolás* párosa két okból sem mutatkozik alkalmasnak a *Setzung* és az *Entsetzung* közti viszony megragadására. Egyfelől nem képes visszaadni az ez utóbbiak által megjelenített – összetartozást és szembenállást egyaránt jelölő –, komoly filozófiai tétekkel bíró nyelvi szimmetriát: az *Entsetzung* nem csupán opponálja a *Setzung*ot, hanem azáltal, hogy visszamutat rá, felidézi azt a klasszikus német idealizmusból, egészen pontosan Immanuel Kanttól eredeztethető, rendkívüli nehézkedésű bölcseleti hagyományt, mely a létet mindenekelőtt egy tételező-pozicionáló aktus függvényeként határozta meg. Másfelől, ahogy látható lesz, Hamacher értelmezése szerint az *Entsetzung* végső soron nem fölszámol, hanem megnyit, méghozzá egy, a *Setzung* lehetőségein kívül eső tartományt nyit fel. Az *entsetzen* maga is annyit tesz: 'leváltani', 'megfosztani', 'felmenteni', 'elrémíteni'. Ezért visz tévútra, ha e fogalmat *fölszámolás*nak fordítjuk. A *tétlenítés* ezzel szemben nem jelent mást, mint a tételező aktivitás felfüggesztését, egyfajta deaktiválását. Mint ilyen, a tétlenítés művelete nem felszámolja, vagyis elpusztítja, semmissé teszi a tételezés aktusát, hanem kiteszi saját operativitásának: leváltja, megfosztja erejétől, felmenti működésének kényszere alól. Emlékeznünk kell rá azonban, hogy bár lehetőségeinkhez mérten a *tételezés–tétlenítés*-fogalompár tűnik a leginkább megfelelőnek a *Setzung* és az *Entsetzung* viszonyának megragadására, a magyar *tétlenítés* szemantikai mezőjéből hiányzik a tételezett – a létesítő cselekvés logikája szerint szerveződő – pozícióval való szembehelyezkedés explicitté tételének mozzanata. Mivel a *tét(elezett)lenítés* használatának lehetőségétől minden bizonnyal a legjobb eltekinteni, az itt következő lapokon, ahol épp nem tétlenítő-depozicionáló műveletekről beszélek, a tétlenítés fogalmához mindig hozzá kell hallanunk egy, a létesítendő pozíciót kimozdító, depozicionáló, sőt önmagán kívül helyező, önmagától elkülönböztető, tehát ex-pozicionáló mozzanatot is.

3 Vö. Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 203–207., 217., 317. Hamacher egyébként erősen kritizálja Gadamer filozófiáját: Werner Hamacher, *Prämissen* = Uő., *Entferntes Verstehen, Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2011², 42. Lásd még ehhez: Werner Hamacher, *For – Philology,* ford. Jason Groves = Uő., *Minima Philologica*, Fordham UP, New York, 2015, 117–118.

4 A *szuperperfomatív* kifejezést Andrzej Warminski használta először ebben az értelemben: Andrzej Warminski, *„As the Poets Do It". On the Material Sublime* = *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom Cohen – Barbara Cohen – J. Hillis Miller – Andrzej Warminski, Minnesota UP, Minneapolis–London, 2001, 26.

legalábbis megalapozhatatlanságát,[5] a nyelv tételező erejének – az önreferencialitás lehetőségét is kitörlő – deaktiválódását, a működő nyelv lehetetlenségének aporiáját tárja fel.[6]

Ez az elgondolás, ahogy a tételezés, a *Setzung* legalapvetőbbként azonosított műveleteinek köre is, Hamachernél – már az 1980-as évek elejétől – rendre az ígéret aktusa felől válik megközelíthetővé. Az ígéret struktúrája ugyanis nemcsak azt teszi láthatóvá, ahogy a tételezés autoperformatív művelete működésbe lép, hanem azt is, amiként ez a tételező aktivitás üresbe fut. A tételezés alapmodellje Hamacher számos munkájában Kant filozófiájának példájával kapcsolódik össze. Sőt, akár azt is lehetne mondani, hogy Hamacher életművének egy jelentékeny hányada leírható a transzcendentális filozófiával való állhatatos és rendkívüli következetességgel érvényesített számvetési kísérletként is. Hamacher nem győzi hangsúlyozni, hogy amikor Kant a létet „abszolút pozícióként vagy tételezésként" *(als absolute Position oder Setzung)* határozta meg,[7] azt egy olyan összefüggésrendszerbe vonta, melyben a lét minden további lehetőségéért – így minden további tételezésért – az abszolút tételezés fundamentális aktusa vált felelőssé. Hamacher ezzel mindenekelőtt két szöveghelyre utal. Az egyik *A tiszta ész kritikájá*nak alábbi helye: a lét „[c]sak pozíciója egy dolognak vagy bizonyos meghatározásoknak önmagukban". (A598/B626)[8] A másik *Az egyetlen lehetséges érv, amellyel Isten létezése bizonyítható* című, 1763-as írásban fogalmazódik meg: „A pozíció vagy tételezés fogalma egészen egyszerű, és megegyezik az általában vett létezés fogalmával."[9]

Habár a lét kanti meghatározásával való szembenézés módja, mint ez később látható lesz, egyértelműen a Hamacher által sokat és számos szempontból elemzett Walter Benjaminhoz köti az életművet, Hamacher mind a kritikai, mind a prekritikai Kant-állítást elsősorban Martin Heidegger Kant-olvasata felől értelmezi.[10] Heidegger magisztrális olvasata, lekövetve Kant létről való elmélkedésének útját, a lét kanti elgondolását egy minden továbbit meghatározó aktushoz, egy, a transzcendentális appercepció teljesítményéként előálló szintézishez köti. „Ez a szintézis a megismerő gondolkodás ősaktusa *[Urakt]*."[11] Mivel a lét Kantnál mindig viszonyként tételeződik,[12] ekként a szubjektivitás – a gondolkodó és megismerő

5 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 209.

6 Vö. *Uo.*, 207.

7 Werner Hamacher, *Das Versprechen der Auslegung. Zum hermeneutischen Imperativ bei Kant und Nietzsche* = Uő., *Entferntes Verstehen*, 67.

8 Kant, *A tiszta ész kritikája* [1913], 386. Az új fordításban: Immanuel Kant, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Atlantisz, Budapest, 2011, 485.

9 Immanuel Kant, *Az egyetlen lehetséges érv, amellyel Isten létezése bizonyítható,* ford. Mesés Péter = Uő., *Prekritikai írások. 1754–1781*, Osiris – Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003, 123.

10 Vö. Hamacher, *Das Versprechen der Auslegung,* 67. Továbbá Uő., *Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz* = Uő., *Entferntes Verstehen*, 204.

11 Martin Heidegger, *Kant tézise a létről,* ford. Korcsog Balázs = Uő., *Útjelzők*, Osiris, Budapest, 2003, 425. Uő., *Kants These über das Sein* = Uő., *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, 469.

12 Vö. Heidegger, *Kant tézise a létről,* 424.

én –, továbbá az objektum viszonyát jelöli. Ebben az összefüggésrendszerben az objektum már mindenkor mint tételezett objektum, tehát mint egy, a létét illetően a szubjektivitás szerkezetében megalapozott objektum tűnik fel. A létező léte ezért nem választható el a transzcendentális appercepciótól, mely mindenfajta logikai ítélet és tételező aktus alapjaként szolgál,[13] és így végső soron az érzékelő-gondolkodó szubjektum szubjektivitását rögzíti.[14] A „megismerő gondolkodás ősaktusa" Heidegger Kant-olvasatában a létet – egy dolog létét – a pozicionálás[15] vagy „eredendő tételezés" *(der ursprünglichen Setzung)* aktusaként alapítja meg.[16] A lét tehát e művelet függvényeként válik értelmezhetővé. Amikor Hamacher az afformatívumot ezzel a tételezésfogalommal állítja szembe, egyszerre helyezi kritikai perspektívába a lét megalapozásának ősaktusát és ezen aktivitás eredendő szubjektumhoz láncoltságát, mindenekelőtt azonban az aktivitás vagy tett operativitásából levezetett lét és létezés filozófiai koncepcióját. A performatív nyelv modellje Hamachernél pontosan azért válik kritika tárgyává, mert ez a nyelv J. L. Austinnál – aki Hamacher szerint a Thomas Hobbes, David Hume, Kant és Johann Gottlieb Fichte által képviselt hagyományvonal örököseként tűnik fel[17] –, mint azt Rodolphe Gasché elemzése is feltárja, mindenekelőtt egy önmagánál lévő ént, és ami még fontosabb: egy „abszolút aktust vagy tiszta cselekvést" feltételez.[18] Egy olyan aktust tehát, amelyben a tételezés transzcendentális ősformája ölt testet.

Egyfelől ugyan a *Tetten ért szavak* fenti értelmezése kétségkívül kritika alá vonható, felidézve, milyen domináns szerepet játszanak a konvenciók, és játszik a ritualitás vagy ceremonialitás – a tett, sőt az én szingularitását kitörlő feltételhez kötöttség – az Austin által leírt beszédaktusok konstitúciójában (Jacques Derrida épp erre hívta fel a figyelmet az esemény rangjának biztosításáért a lehetségessel, vagyis a fennálló összefüggésrendszer felőli elgondolhatósággal szemben síkra szállva: a derridai esemény, és ez Hamacher számára is meghatározó, csak „lehetetlen" lehet).[19] Másfelől azonban az is legalább ilyen kétségtelennek mutatkozik, hogy a konvenciók maguk úgyszintén beiktatatásra és hitelesítésre, performatív aktusokra utaltak. E logikát követve könnyen belátható, hogy a performatívumokat, bár

13 Vö. *Uo.*, 418–419.

14 *Uo.*, 425.

15 „A positio, ponere annyit jelent, mint tételezni, állítani, elhelyezni, lefektetni, *előttünk* állni, alapul szolgálni *[setzen, stellen, legen, liegen, vorliegen, zum Grunde liegen]*." *Uo.*, 407. (A fordítást módosítottam – B. G.); Heidegger, *Kants These über das Sein*, 450.

16 Heidegger, *Kant tézise a létről*, 425.; Heidegger, *Kants These über das Sein*, 469.

17 Vö. Werner Hamacher, *LINGUA AMISSA. Vom Messianismus der Warensprache*, Zäesuren – Césures – Incisions (1) 2000, 92.; valamint Uő., *Das Versprechen der Auslegung*, 65.; továbbá Uő., *Wild Promises. On the Language „Leviathan"*, ford. Geoffrey Hale, CR. The New Centennial Review, 2004/3., 235.

18 Rodolphe Gasché, *The Wild Card of Reading. On Paul de Man*, Harvard UP, Cambridge–London, 1998, 14., 38–41.

19 Vö. Jacques Derrida, *A szakma jövője avagy a feltétel nélküli egyetem (amely a „humanities"-nek hála, holnap helyt kaphatna)*, ford. Boros János – Orbán Jolán = *Jacques Derrida szakmai hitvallása*, szerk. Orbán Jolán, Iskolakultúra, Veszprém, 2009, 34–35.

konvencióknak kell hogy megfeleljenek, végső soron mégiscsak performatívumok teszik lehetségessé, és így az egymásba omló aktusok végtelen láncolatában akkor válhat bármiféle cselekvés végrehajthatóvá, ha létezik vagy legalábbis elgondolható olyasfajta aktus, amely azáltal, hogy maga nem szorul egy megelőző aktus performatív teljesítményére, az összes többit lehetővé teszi.[20] A performativitás elméletei innen nézve szükségszerűen jelölik ki a *Setzung* vagy „eredendő tételezés" strukturális helyét, az „abszolút aktus" pozícióját.[21] Austin Sybille Krämer által hangsúlyozott „diabolikussága", mely – felmutatva a performatív nyelvmodell határait – hadat üzen a *Tetten ért szavak* tételező, „kanonikus" beszédmódjának,[22] a performativitás koncepcióját nem lehet képes e renden kívül helyezni. A tételezés tagadása, a tételezést romboló erő, mint látható lesz, Hamacher szerint önmagában elégtelennek mutatkozik a tételezés logikájának megtöréséhez.

Közelebb lépve Hamacher először 1983-ban megjelent Kant-olvasatához, mely példaszerűen tárja fel a tételező-pozicionáló és a performatív aktusok közti egyszerre filozófiatörténeti és nyelvelméleti kapcsolatot, láthatóvá válik, hogy az ígéret operativitásának hamacheri analízise miként fogja össze és teszi kritika tárgyává a fenti összefüggésrendszert.

Mikor Hamacher – az interpretáció és megértés kérdését előtérbe állítva – a kanti akarat önmegalapozó operativitását tárgyalja, az ígéretet mindenekelőtt ennek kapcsán vezeti elő. Mint ilyen, az ígéret az a beszédaktus, melyben „az akarat maga ad törvényt magának", és ezzel megteremti saját létét és autonómiáját.[23] Az ígéret ebben a struktúrában, mely a gyakorlati ész önmegalapozó operativitásához tartozik, nem más, mint a szubjektivitás önmagára hajlásának és univerzalizálásának alapja. Ha az „akarat az ígéretben szerződést köt magával", az csakis azért lehetséges, mert az, aki ígéretet tesz, szükségszerűen tesz tanúságot arról, hogy ígérete egybeesik azzal, amit akar, vagyis egyszerre tanúsít hűséget azzal szemben, amit akar, és tesz így az ígéret általános törvényével kapcsolatban is.[24] Ez

20 Áttekintő jelleggel lásd ehhez: Kulcsár-Szabó Zoltán, *Konvenció és szuperperformatívum Austinnál*, Performa, 2017/6., http://performativitas.hu/res/austinkonvencio_kulcsar-szabo_kl_kj_v2_imp.pdf Továbbá: Fogarasi György, *Performativitás/teatralitás*, Apertúra, 2010/1., http://uj.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-perfomativitas-teatralitas.

21 Innen nézve aligha tekinthető véletlennek, hogy Giorgio Agamben nemrég úgy szolgáltatott példát a nyelvi megnyilatkozás autoperformatív alapokra visszavezethető elgondolására, hogy az esküről szólva – az ilyen típusú megnyilatkozások autoritáshoz kötöttségét és ismételhetetlen egyediségét hangsúlyozó Émile Benveniste nyomán (Vö. Émile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, ford. Mary Elizabeth Meek, Miami UP, h. n., 1971, 236.) – a performatívumok tiszta önreferencialitásának koncepciójára támaszkodott. Vö. Giorgio Agamben, *The Sacrament of Language. An Archeology of the Oath*, ford. Adam Kotsko, Stanford UP, Stanford, 2011, 54–56. Az agambeni koncepcióval szembeállítható Hamacher-szöveghely: Hamacher, *For – Philology*, 146.

22 Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheorische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 137.

23 Hamacher, *Das Versprechen der Auslegung*, 65.

24 *Uo.*, 66.

utóbbi művelet messzemenően formális, hiszen semmi egyebet nem mond ki azon kívül, hogy az ígéretnek ígéretnek kell lennie: „az ígéretben az ígéret ígéretet tesz magának, hogy ígéret lesz".[25] Hamacher Kant-interpretációjában az ígéret eszerint kettős struktúrával bír. Egyfelől ígérhetünk dolgokat, amelyek megfelelnek akaratunknak és így a szubjektivitás törvényének, másfelől azonban minden ígéretnek meg kell felelnie az ígéret formális vagy általános törvényének, amely az ígéret aktusát megalapozza. Mivel az ígéret – és ezzel kételyei ellenére Austin is egyetérteni látszik[26] – ennek megfelelően nem csupán törvényt ad magának (olyat kell ígérni, ami megfelel az akaratnak), hanem maga válik törvénnyé (az ígéretnek ígéretnek kell lennie), és válik így az univerzális alap és a szubjektivitás létesítésének aktusává, „transzcendentális beszédtettnek" tekinthető.[27] A törvény innen nézve a tételezés aktusainak gyülekezési helye, és mivel a lét Kantnál „abszolút pozíció vagy tételezés",[28] „minden lét eredendő összegyűlése".[29] Az akarat léte tehát a parancs, a követelés, az imperatívusz törvénye alatt áll.[30]

Transzcendentális beszédaktusként az ígéret a szubjektivitás – és így egy eredendően szubjektumokra és objektumokra hasított lét – önmegalapozó műveleteinek példaszerű megnyilvánulása. Nélküle nem képzelhető el nyelvi tett. És nem képzelhető el a szubjektivitás autonómiájának tanúságtétele, az akaró akarat előlépése, léthez jutása sem.[31] Ráadásul mint a nyelv és a lét tengelye, kettős struktúrája miatt túl is mutat a beszédaktusok világán. Hamacher nem hagy kétséget afelől, hogy az ígéret azon dimenziója, mely az ígéretet ígéretként ígéri, nem gondolható el a performativitás elméleteinek irányából. Az ígéret ígéretének művelete tesz lehetővé minden szubjektív ígérő aktust, az önaffekció egy sajátos esetét létrehozva: ahhoz, hogy a nyelv léthez jusson és működőképes legyen, legelőször is magával kell kapcsolatba lépnie, a nyelvnek magát kell ígérnie.[32] Ez azonban azt is jelenti, hogy az ígéret művelete a performatív nyelv megalapozójaként tulajdonképp ki is vonja magát a performativitás dimenziójából. Bár a nyelv önmeglapozása nyitja meg a nyelvi cselekvések lehetőségét, az önmegalapozás műveletei nem tekinthetők azonosnak ez utóbbiakkal. Az ígéret ereje – és Hamacher perspektívájából: veszélyessége – épp ebben áll. Az ígéret egyszerre tételezi a nyelvi cselekvés dimenzióját, amelyben a beszédaktusok rendezkednek be, valamint az e dimenzió alapjaként szolgáló tartományt, melyben a nyelv tiszta önreferencialitása érvényesül. Ennyiben nem tesz mást, mint összeilleszti a szót és

25 *Uo.*
26 John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 35–37.
27 Vö. Hamacher, *Das Versprechen der Auslegung*, 65., 66.
28 Lásd a 7. lábjegyzetet!
29 Hamacher, *Das Versprechen der Auslegung*, 67.
30 Vö. *Uo.*
31 Vö. *Uo.*
32 Vö. *Uo.*, 65–66.

a cselekvést, a nyelv és a tettek világát, elfedve eredendő különállásukat.[33] Az ígéret e struktúrája Hamacher számára az eredendő tételezés, az abszolút, autoperformatív aktus modellje.

Deaktiváció

Ez magyarázza azt, hogy Hamacher az *Entferntes Verstehen (Eltávolodott megértés)* című kötetébe rendezett, valamint később írt tanulmányaiban miért tér vissza újra és újra az ígéret alakzatához. Amennyiben az ígéret szolgáltatja az eredendő, transzcendentális tételezés modelljét, e modell nemcsak a nyelv és a lét elgondolhatóságát határozza meg, hanem – mint azok végső alapja – a történelmi, politikai és etikai viszonyokról való gondolkodás konvencionális struktúráit is. Az elmozdulás, melyet Hamacher Heideggerhez képest végrehajt – és amelyhez más szempontból még visszatérek –, ugyanakkor nyilvánvaló. Míg Heidegger a lét szerkezetének absztrakt (a transzcendentális appercepcióban való), addig Hamacher a lét szerkezetének nyelvi (egy transzcendentális beszédaktusban való) megalapozásáról beszél Kant kapcsán. Ennek az az oka, hogy Hamacher, ellentétben Heideggerrel, a filozófiáról azt vallja, hogy az – Hérakleitosztól Wittgensteinig – valójában sohasem volt más, mint a nyelv filozófiája.[34] Az a filozófiai hagyományvonal, melyben Austint és a beszédaktus-elméletet elhelyezi, és amely nyilván bővíthető lenne még nevekkel, a fentiek perspektívájából azonban messzemenően problematikus. Ez a hagyományvonal ugyanis nem más, mint a beszédtett metafizikájáé. Hamacher, mint ez később látható lesz, stratégiai okokból tartotta elengedhetetlennek, sőt életbe vágónak ennek a gondolkodói hagyománynak a kritika alá vételét. Kritikájának középpontjában, akárcsak a kritizált hagyományéban, az ígéret transzcendentális aktusa áll. Ennek az az oka, hogy az ígéret, ahogy ez fentebb már szóba került, nem csupán azt teheti láthatóvá, miként lépnek működésbe a tételezés autoperformatív műveletei, hanem azt is, amiként e műveletek deaktiválódnak.

Az ígéret, mint ezt Hamacher *Lectio. De Man imperatívusza* című tanulmánya felvázolja, szükségszerűen torkollik saját felfüggesztésébe. Hamacher, miután hosszasan elemzi a követelés, a kell, az imperatívusz különböző megnyilvánulásait Paul de Man írásaiban, a nyelvről való gondolkodás de Man-i aporiáját abban fedezi fel, hogy a nyelv, noha maga eredendően imperatív jellegű, imperatívusza mint olyan tulajdonképp nem képes magáról hírt adni. A nyelvhez e szerint az elgondolás szerint ugyanis két törvény tartozik, méghozzá egyidejűleg, egymást keresztező módon: a referenciális és a figurális funkcióé. Míg az előbbi, mintegy

33 Vö. *Uo.*, 66.

34 Vö. *Az irodalom az igazságosságért folytatott harc aktivistája. Beszélgetés Werner Hamacher professzorral*, ford. Lénárt Tamás, Prae, 2012/2., 78.

a nyelv kognitív vagy szemiológiai dimenziójaként azt írja elő, hogy kell hogy legyen jelentés és megértés, a másik folytonosan eltéríti, felfüggeszti, kiüresíti eme dimenzió lehetőségeit. Bár ez jócskán megkönnyítené a helyzetet, a referencialitás és figuralitás között mindazonáltal nem lehet megkérdőjelezhetetlen bizonyossággal különbséget tenni. A jelentés imperatívusza egyidejűleg tör saját totalizálására, és szenvedi el szerkezetének megbomlását; teremti meg egy program előlépésének lehetőségfeltételeit, és marad kiszolgáltatott egy mindenkor bekövetkező kontingens eseménynek, mely kész felfüggeszteni vagy szétzúzni az előbbi programot.[35] Ez persze nem jelenti azt, hogy a nyelv teljes mértékben működésképtelen lenne (még ha ennek episztemológiai megbízhatatlansága lesz is az ára).[36] Imperatív jellegéhez tartozik, hogy mivel kell hogy legyen jelentés és megértés, tehát még ha ez lehetetlen is, megköveteli, hogy legyen jelentéssel bíró, megérhető nyelv. A referencialitás törvénye, hangsúlyozza Hamacher, de Mannál folytonosan egy ilyesfajta nyelvet helyez kilátásba. Mivel azonban ez a nyelv még nincs, csupán követelve és ígérve van, és mint ilyen, eredendően a jövőhöz tartozik, a jelenben nem lehet képes semmilyen műveletet végrehajtani. Az ígéret aktusa – és ezáltal a nyelv és a megértés – tehát pontosan magát véti el, önmagával nem esik egybe, elszalasztja és elhalasztja, felfüggeszti magát.[37] Ahhoz, hogy a nyelv működőképes lehessen, mindazonáltal be kell dőlni a cselnek, melyet ez az aktus bemutat, és mint de Man kiemeli,[38] ha a nyelv a kérdés, mindig bedőlünk: a jelentés konstitúciója kizárólag a nyelv metaleptikus – alaptalan, mert a jövőből származtatott – struktúrájában alapozható meg.[39]

Amikor Hamacher Martin Heidegger híres megállapítását egy, a nyelvet érintő „félreértéssel" *(Mißverständnis)* hozza összefüggésbe, épp azt rója fel neki, hogy „[a] nyelv beszél." *(Die Sprache spricht.)*[40] formulája egy olyan, már mindenkor létező nyelvet előfeltételez, mely – ekképp a kanti hagyományba illeszkedve – maradéktalanul megfelel magának.[41] Ez a kritika de Man ironikus Heidegger-parafrázisából táplálkozik: „A nyelv ígér(i[/elszólja] magát)." *(Die Sprache verspricht [sich].)*[42] A Heidegger pozíciójához képest vett elmozdulás tétje ebben az esetben tehát már nem az, hogy a lét absztrakt vagy nyelvi módon tételeződik Kantnál, hiszen a nyelvnek magának az elgondolhatóságát, a kései Heidegger nyelvfilozófiáját

35 Vö. Werner Hamacher, *Lectio. De Man imperatívusza*, ford. Szabó Csaba, Vulgo, 2003/1., 197–198.
36 Vö. *Uo.*, 207.
37 Vö. *Uo.*, 206.
38 Vö. Paul de Man, *Az eltorzított Shelley,* ford. Kulcsár-Szabó Zoltán = *Újragondolni a romantikát. Koncepciók és viták a XX. században*, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán, Kijárat, Budapest, 2003, 179.
39 Vö. Hamacher, *Lectio*, 207. Hasonló belátásokért: Joseph Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Stanford UP, Stanford, 2002, 147–149.
40 Martin Heidegger, *Die Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, 10. (A kiemelést elhagytam – B. G.)
41 Hamacher, *Lectio*, 207.; Uő., *Lectio. De Mans Imperativ* = Uő., *Entferntes Verstehen*, 190–191.
42 Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006², 322. (A kiemelés elhagytam – B. G.)

érinti. Derrida pontosan ennek a parodisztikus elmozdulásnak a kapcsán beszél arról, hogy a „die Sprache verspricht (sich)" a de Mani-i nyelvfelfogás központi helyét világítja meg. De Mannál az ígéret (és az azzal egyidejűleg ható, freudi értelemben vett elszólás) innen nézve nem más, mint a nyelv lényege. Ez azt jelenti, hogy nincs egy eleve adott nyelv, nincs nyelv, mely – tulajdonképp a fentebb bemutatott összefüggésrendszerben –, mint Hamacher kiemeli, ne konstitúciójának folyamatában létezne, mely ne szólná el magát, és amely ne torzulna el (a német *ver-* prefixum konnotációi okán); nincs nyelvi működés, mely ne a jövőre irányulna, és amely kívül kerülhetne a jövő tervezhetetlenségén, melyet a nyelv iróniája szabadít fel. Ha tehát de Man nyomán igazán komolyan vesszük a heideggeri formulát, nem gondolhatunk el olyan nyelvet, amely megelőzné az ígéretet, a nyelv ígéretét.[43] Ugyanakkor korántsem állítható, hogy az ígéret e struktúrája megfeleltethető volna azzal, amelyet Hamacher Kant-interpretációjánál láthattunk. A de Man-i ígéret nem transzcendentális beszédaktus, hiszen épp a szubjektivitás, a megismerés birodalmának alaptalanságára, a nyelvnek a jelentés tekintetében kényszerítő erejű, ám „szükségszerűen félrevezető",[44] tehát imperatív, de episztemológiai szempontból illegitim voltára világít rá.[45]

Hamacher számára mindebből az következik, hogy a nyelv legalapvetőbb műveletét önnön deaktiválása jelenti. Ennek a gondolatnak a legkorábbi szisztematikus kifejtése – noha az ígéret deaktiválódásának motívuma már korábban is feltűnt az életműben – az *Afformatív, sztrájk* egy, a műfaj sztenderdjeihez képest különösen gazdag lábjegyzetében található meg:

> Ha pedig feltételezzük, hogy a nyelv nem nyelv nélkül tételezett intézmények végrehajtó szerve, és ha mindenekelőtt ragaszkodunk ahhoz, hogy a nyelvnek lényegileg performatív jellege van, akkor azt is feltételeznünk kell, hogy a nyelv egy abszolút autotézis aktusában önmagát tételezi: hogy a nyelv, ahhoz, hogy nyelv legyen, mindig feltételezi magát. A nyelv abszolút, autotetikus és autotelikus performanciaként értve, ahelyett, hogy önmagát egyszerűen tételezné, kénytelen volna magát – ami végességének jelzése – folytonosan bejelenteni, magát előre mondani, magát mint mindig csak érkező, jövendő nyelvet kimondani, mint olyan nyelvet, amely még soha nem érkezett meg, még soha nem volna maga a nyelv *[nie schon die Sprache selbst wäre]*. A nyelvnek ez az előzetességstruktúrája a nyelvet egyáltalában önmaga *ígéret*évé tenné. A nyelv abszolút performatívuma a nyelv megígérése volna. A nyelv nem beszél; pontosabban: a nyelv nem beszél máshogyan, csak úgy, hogy megígéri önmagát. […] Ha azonban a nyelv maga abszolút performatív jellegében mindig csak ígér, akkor szigorúan véve nem önmagát ígéri, hanem az ígéretét ígéri *[versprich ihr*

43 Vö. Jacques Derrida, *Mémoires. Paul de Man számára*, ford. Simon Vanda, Jószöveg, Budapest, 1998, 114.
44 de Man, *Az olvasás allegóriái*, 322.
45 Vö. Hamacher, *Lectio*, 206–207.

> *Versprechen]*: végtelen jövendőbelisége a végtelen meg nem jövendősége *[ihre undendliche Künftigkeit ist ihre unendliche Unküftigkeit]*: tehát még mindig nem ígér. […] A nyelv abszolút performativitása, a nyelv feltétlen önmagát megelőző volta egy olyan dimenziót implikál – a nyelv számára konstitutív, a nyelv aktusjellege *[Aktcharakter]* számára dekonstitutív módon –, amelyben a nyelv önmagának, önmagának mint *cselekvés*nek nem felel meg *[als* Handlung *nicht entspricht]*, és amelyben ahelyett, hogy tenne, minden cselekvést elmulaszt. Ez a cselekvésben benne rejlő elmulasztás a nyelvnek az a dimenziója, melyet itt […] *afformatív*nak nevezünk.[46]

Ahogy a Kant-interpretációnál is látható volt, a nyelv előzetességstruktúrája Hamachernél az ígéret kettős vonatkozási rendszerében tárul fel. Az ígéret nyelve egyfelől ígér valamit, másfelől azonban ez csakis akkor válhat lehetségessé, ha ez a nyelv mindenekelőtt önmagát ígéri meg. Amíg a Kant-interpretáció felől nézve a transzcendentális aktus ily módon egyszerre létesít cselekvést, és alapozza meg a nyelvben azt, addig Hamacher de Man-értelmezése épp ennek a megalapozó műveletnek a stabilizálhatatlan jellegét, alaptalanságát emeli ki. Hamacher, mint a fenti idézetből kiderül, nem hagy kétséget afelől, hogy az ígéret elgondolhatóságát illetően nem a kanti, hanem ez utóbbi belátást fogadja el, még ha ez nem is jelenti azt, hogy az ígéret kettős struktúrájának nyelvelméleti modelljét odahagyná (az ígéret transzcendentális beszédaktusa az egész életmű viszonyítási pontja marad). De Mannal szemben azonban, aki elemzéseiben rendre a nyelv erőszakos, vak, ahumán működését – mechanikus önműködtetését –, a nyelv és a jelentés összekapcsolásának abszolút arbitrális jellegét világítja meg, Hamacher számára a nyelv működőképessége maga válik kérdésessé. Ennek az az oka, hogy amennyiben az ígéret valóban a nyelv lényege – „die Sprache verspricht (sich)" –, a nyelv nem képes másként működni, csak úgy, hogy az ígérettől elválaszthatatlan jövőidejűséget, és ekként saját jelenlétének strukturális deficitjét avatja működési elvévé. Ahhoz, hogy ígérjünk, a nyelv, amely ígér, meg kell, hogy ígérje magát. Ez az ígéret, a nyelv „abszolút performatívuma", azonban saját jövőidejűsége, méghozzá eredendő, „végtelen" jövőidejűsége miatt folytonosan egy olyan nyelvet hív, amely – hiszen hívni csak azt lehet, ami nincs jelen – még nincs, és lehet, soha nem is lesz. A nyelv azáltal, hogy működésének lehetőségét az ígéretben, saját ígéretében, az ígéret ígéretében alapozza meg, autoperformatív műveletével saját jelenlétének hiányát totalizálja, kilép önmagából, túlnyúlik magán mint nyelven, és kiteszi magát a csődnek, amelyet implikál. Abból, hogy a nyelv performativitásának alapja az ígéret ígérete, vagyis egy soha végre nem hajtható performatívum, Hamacher perspektívájából az következik, hogy a nyelv bizonyos értelemben alapvetően képtelen a cselekvésre.

---

46 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 209. (A fordítást módosítottam – B. G.) Uő., *Afformativ, Streik = Was heißt „Darstellen"?*, szerk. Christian L. Hart Nibbrig, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 363.

Az ígéret a nyelv központi műveleteként, miközben a nyelv, a lét, a szubjektivitás és a megismerés megalapozására törekszik, szükségszerűen szenvedi el az annak műveleteiben inherensen foglalt kudarc következményeit. Még azelőtt, hogy ígérni tudna, saját megalapozása során felfüggesztődik, üresbe fut, deaktiválódik. Az ígéret deaktiválódása a nyelv olyan dimenzióját nyitja fel, amelyben a cselekvés elmulasztásán, egyfajta tétlenségen vagy lenni hagyáson kívül nem képzelhető el más „operáció". Hamacher ezt a dimenziót nevezi – melyet később már egyenesen „a nyelv struktúrájaként" azonosít[47] – afformatívnak. A nyelv afformativitása, mely az ígéret felfüggesztésében tárul fel, deaktiválja a tételezés műveleteit. Az, „ami a nyelvben a nyelv maga" *(in der Sprache die Sprache selbst)*, mint Hamacher írja, afformatív.[48] A tételezés deaktiválódása tehát a nyelv valóban nyelvi, nem cselekvő, ám a nyelvi működés tekintetében meghatározó – egyszerre konstitutív és dekonstitutív – szféráját tárja fel.

A tételezés nyelve eszerint nem egyszerűen kontaminált és kompromittált saját eredendő defektusaitól. Sokkal inkább arról van szó, hogy működésbe jötte nem kapcsolható össze a szubjektivitás struktúráival, sőt szigorú értelemben egyáltalán nem is képzelhető el. Működése önnön deaktiválásán alapszik.[49] Persze hajlamosak vagyunk – ez már csak ilyen – a nyelvet olyasmiként elgondolni, amivel bírunk, aminek birtokában vagyunk. Legrosszabb pillanatainkban a nyelvet úgy képzeljük el, mint azt a valamit, ami rendelkezésre áll; amit képesek vagyunk *használni*. Nyelvhasználók vagyunk, anyanyelvünk van. Ebben az értelemben eszközt, méghozzá egy birtokolt eszközt látunk benne, mely gondolataink kifejezésére, egy kognitív rendnek a szubjektivitás szerkezetében megalapozott létesítésére szolgál. Ezzel szemben Hamacher szerint a nyelv eredendően, mindenfajta tételezés lehetőségét megelőzően valami, ami még nincs és talán sohasem lesz, és amihez ennek ellenére vagy éppen ezért minden emberi lény fordul. A nyelv mint ilyen nem lehet célra irányuló eszköz, hiszen nincs jelen a maga totalitásában[50] – nincs, még mindig nincs, és lehet, soha nem is lesz.[51] Ez az oka annak, hogy Hamacher elveti az ember Arisztotelész által adott definícióját, mely az embert mint nyelvvel bíró élőlényt határozta meg (*Politika*, 1253a), és helyette a *zóon logon eukhomenon*, és mint később látható lesz, ez különös jelentőséggel bír: végül a *zóon philologon* formuláját javasolja. Eszerint az embert a nyelv vonzása, a nyelv után való vágyakozás határozza meg.[52] Mindez azonban azt is jelenti, hogy az ember nem birtokolhat nyelvet; hogy bár a nyelv – mindig egy jövőbeli nyelv – felé fordul, sohasem

47 Hamacher, *LINGUA AMISSA*, 100.
48 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 218.; Uő., *Afformativ, Streik,* 353.
49 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 209.
50 Vö. Hamacher, *For – Philology,* 154–155. Vö. Uő., *95 Thesen zur Philologie*, Urs Engeler, Frankfurt am Main, 2010, 58. (55. tézis)
51 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 209.; továbbá Uő., *Wild Promises*, 243.
52 Vö. Hamacher, *95 Thesen zur Philologie*, 20. (19. tézis)

rendelkezhet azzal. Az, hogy a nyelv nyelvisége afformatív, azt is jelenti, hogy Hamachernél az ember eredendő nyelvhez kötöttségét mindenekelőtt a nyelv birtokolhatatlansága és távolléte, megvonódása, a tételező nyelv önfelszámoló, öndeaktiváló operativitása; egy kilátásba helyezett, de nem eljövetele felől értelmet kapó nyelv határozza meg.

Hamacher munkáiból egy olyan nyelv koncepciója bontakozik ki, amely ahelyett, hogy affirmálná magát, önmaga ellen fordul, nemet mond magára, felfüggeszti magát, saját hiányában „van" („A nyelv önnön beszüntetése" *[Sprache ist ihr Ausstand]*).[53] Ez a nyelv nem az adomány, hanem az adás visszavonása felől válik értelmezhetővé.[54]

A nyelv sztrájkja

Az, amit Hamacher a nyelv afformatív dimenziójának nevez, nyelvelméleti szempontból az ígéret deaktiválódásával modellálható. Emellett azonban ezer szállal kötődik az erőszak Walter Benjamin által adott kritikájához is, mely az előbbi nyelvelméleti perspektívát jog- és politikaelméleti szempontokkal dúsítja, továbbá az igazságosság kérdésével terheli meg. Mint ismert, Benjamin *Az erőszak kritikájáról* című, az első világháború után született (1921), rendkívüli értelmezői nehézségeket támasztó esszéjében megkülönbözteti egymástól a jogteremtő *(rechtsetzend)* és a jogfenntartó *(rechtserhaltend)* erőszakot,[55] mely megkülönböztetést később a mitikus, a legmélyebb értelemben jogi, valamint az isteni, tiszta, jogmegsemmisítő erőszak közti különbségtétellel váltja fel.[56] Ezek a megkülönböztetések vázolják fel Hamacher számára a keretet, amelyben a nyelv performatív és afformatív dimenziójának elkülönítése és e két dimenzió viszonyának megragadása véghez vihető.[57]

A jogteremtő erőszak, mely mindenfajta megállapodás születésénél ott munkál, Benjaminnál szükségszerűen kapcsolódik össze az erőszak egy másik formájával, a jogfenntartó erőszakkal. Mint Hamacher kiemeli, ennek az az oka, hogy a jogteremtő erőszak önmagában nem képes biztosítani a jogi cselekvés legalitását és legitimitását. A jogfenntartó erőszak ezeket azáltal létesíti, hogy megőrzi, működésben tartja a jogteremtő erőszakot, mely

53 Werner Hamacher, *Vom Recht, Rechte nicht zu gebrauchen. Menschenrechte und Urteilsstruktur* = Uő., *Sprachgerechtigkeit*, Fischer, Frankfurt am Main, 2018, 125. (A kiemelést elhagytam – B. G.) A filológia itt rendezkedik be: „A filológia: a nyelv szünetében." Uő., *95 Thesen zur Philologie*, 48. (46. tézis)

54 *Uo.*, 58. (55. tézis)

55 „Az erőszak mint eszköz mindig vagy jogteremtő, vagy jogfenntartó." Benjamin, *Az erőszak kritikájáról*, 40.; Uő., *Kritik zur Gewalt* = Uő., *Gesammelte Schriften*. II/1., szerk. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 190.

56 Benjamin, *Az erőszak kritikájáról*, 52.

57 Hamacher Benjamin-olvasatának vehemens, ám meglehetősen színvonaltalan kritikájáért lásd Alison Ross, *The Distinction between Mythic and Divine Violence. Walter Benjamin's* „Critique of Violence" *from the Perspective of Goethe's* „Elective Affinities", New German Critique, 2014/1., különösen 101–105.

enélkül a konzerváló erőszak nélkül egyszerűen önmagába roskadna. A jogteremtő erőszakból a jogfenntartó erőszakba való mindenkori átmenet tehát az instrumentalitás szférájába való átmenetként, a cselekvés legalitásának és legitimitásának létesülésében jelentkezik. Ugyanakkor a jogteremtő és -fenntartó erőszak e viszonya az erőszak kritikájának szempontjából korántsem problémamentes. A jogfenntartó erőszak, miközben megőrzi a jogteremtő erőszak tételező erejét, erodálja is azt. A jogfenntartó erőszak, mely ilyen értelemben, még ha nem is azonos azzal, elválaszthatatlan a jogteremtőtől – hiszen egy be nem tartatható és/vagy be nem tartatott törvény aligha tekinthető törvénynek –, ennélfogva nemcsak elzárja az utat a tiszta, cél nélküli, nem instrumentális eszközök szférájának megismerése elől (ami Benjamin esszéjének tulajdonképpeni célja lenne), hanem gyengíti is a jogteremtés aktusát, a benne ható erőszak lassú felbomlását okozva ezzel. Az erőszak innen nézve, onnantól, hogy testet ölt, és egy intézmény formájában rendezkedik be, vagyis, mint Hamacher hangsúlyozza, betagozódik a reprezentáció struktúráiba, halálra ítéltetett. Sorsa az, hogy végül egy másik jogteremtő aktus söpörje el. Hamacher éppen ezt a mozgást érti az alatt az általa azonosított törvény alatt, mely az „erőszak történeti dialektikáját" meghatározza. A történelem Benjaminnál ennek értelmében a létesülés és felbomlás dialektikájának területe, mely területet a létet megalapozó tételező-pozicionáló műveletek nyitják fel.[58] Az erőszak történeti dialektikájának eredete, a történelem hajtóereje mint ilyen mindenekelőtt a tételezés műveletében keresendő: „A történeti változás mindig a tételező erőszak belső struktúrájából eredő változás, méghozzá olyan változás, amelyben ez az erőszak magában a tételezésben bomlik fel. Amit történelemnek nevezünk, az nem más, mint ennek az erőszaknak a felbomlási folyamata, a tételezés bukása *[der Fall der Setzung]*."[59]

Hamacher az előbbi dialektikát, a tételezés és hanyatlás körforgását a performativitás elméleteihez köti, sőt egyenesen a „performancia dialektikájának" nevezi.[60] Ha a jog teremtése és fenntartása a performativitás birodalmához tartozik, a jogteremtés aktusa – Recht*setzung* – a korábbiak értelmében transzcendentális beszédaktusnak tekinthető. A mitikus erőszak a tételezés területe. Itt különösebb nehézségek nélkül is felismerhető az ígéret fentebb bemutatott kettős operativitásának, valamint a jogteremtő és -fenntartó erőszak kettős struktúrájának az analógiája. Az ígéret, mint látható volt, miközben megalapozza magát mint törvényt, lehetővé teszi, hogy az akarat e törvényhez igazodva megtapasztalja magát, és ekként mint szubjektivitás hírt adjon magáról az ígéret aktusában, tulajdonképp instrumentalizálva – az akarat eszközévé téve – a mindenekelőtt magára vonatkozó nyelvet. A jogteremtő és -fenntartó erőszak viszonyát innen nézve a jog autoperformatív önmegalapozásának és instrumentalizálásának kettős kötése teszi elgondolhatóvá. A jogteremtő

58 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 200–201.
59 *Uo.*, 201. (A fordítást módosítottam – B. G.); Hamacher, *Afformativ, Streik,* 343.
60 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 204.

erőszak érvényesülése abszolút tételezés, a törvény önaffekciója, az alap, méghozzá a transzcendentális alap létesítése. A jogfenntartó erőszak az alap megteremtésének ezen aktusához kapcsolódik, ennek az aktusnak a viszonyában tesz létre szert. Ennek során előrevetíti és stabilizálja a jog szubjektivitásának – intencionalitásának, instrumentalitásának, gyakorlati alkalmazhatóságának – dimenzióját, megteremtve és belakva azt.

A rendszer azonban ezen a ponton még nem tekinthető teljesnek. Ugyanis, ahogy az ígéret kettős struktúrájának esetében is elkerülhetetlennek mutatkozott az aktus önfelemésztő deaktiválódása, úgy a jogteremtő és -fenntartó erőszak kettőse is kitett valaminek, ami megelőzi és túlnyúlik rajta. Hamacher, felidézve a Benjamin-esszének a jogi rend deaktiválására vonatkozó szöveghelyét,[61] a performancia dialektikájából, a tételezés létmegalapozó operativitásából való kilépés lehetőségét a tétlenítés, az *Entsetzung* műveletében fedezi fel.[62] Mivel írásának zárlatában Benjamin a tétlenítést a „forradalmi erőszakkal" és ezáltal a tiszta erőszakkal hozza összefüggésbe,[63] Hamacher interpretációjában a tiszta erőszak – mint az erőszaknak a mitikus, tehát sorsszerű, jogteremtő erőszaktól megkülönböztetett, jogmegsemmisítő típusa[64] – a jogteremtés és -fenntartás körforgásával, a tételezés történelmével is szembekerül: „A tiszta erőszak nem »tételez«, hanem »tétlenít«, nem performatív, hanem »afformatív«."[65] Az, amit Hamacher afformatívnak nevez, tehát azzal azonos, amit *Az erőszak kritikájáról* interpretációja szerint Benjamin tiszta erőszaknak hív.[66] Eszerint maga a „nem pozicionális, tiszta, afformatív erőszak" tétleníti-depozicionálja a tételezés létmegalapozó műveleteit.[67] Az ígéret deaktiválódásának alakzata korábban pontosan azt mutatta meg, ez miként történik.[68]

Az afformativitás dimenziója – akárcsak a tiszta erőszaké a jogteremtő erőszakhoz képest Benjaminnál[69] – nem külsődleges a performatív nyelvhez viszonyítva.[70] Ugyanakkor, mivel túlnyúlik az instrumentális erőszak, a performativitás tartományán,[71] így annak viszonyain is, eredendően erőszakmentes, ami miatt nem azonosítható a jogteremtő erőszak

61 Vö. Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* 56.
62 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 203–204.
63 Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* 56.
64 Vö. *Uo.*, 52.
65 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 204.
66 Vö. Hjalmar Falk, *Violence, Divine or Otherwise. Myth and Violence in the Benjamin-Schmitt Constellation = The Meanings of Violence. From Critical Theory to Biopolitics*, szerk. Gavin Rae – Emma Ingala, Routledge, New York – London, 2019, 34.; továbbá Ilit Ferber, *Werner Hamacher. Wandering about Language*, Philosophy Today, 2017/4., 1008.
67 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 204.
68 Lásd ehhez még: Hamacher, *LINGUA AMISSA*, 110–111.
69 Vö. Kulcsár-Szabó, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 50.
70 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 205.
71 Vö. *Uo.*, 204.

lehanyatlásának struktúramozzanatával sem.[72] Amíg a performativitás nyelve az instrumentalitással, végső soron az erőszak önfenntartó erejével kapcsolódik össze, addig a tiszta erőszak, az afformatív épp az instrumentalitás logikájának megbontásában, vagyis az erőszak körforgásának megtörésében érdekelt. A tiszta erőszak képviseletében, mely képes a performancia dialektikáját alapjainál felfüggeszteni, tehát szétkapcsolni az eszközök és a célok világát, csakis tiszta eszközök, célra nem irányuló eszközök állhatnak (ilyen például a történelem cselekvésképtelen benjamini angyala, mely hátat fordít a jövőnek, amely felé az isteni vihar taszítja).[73] A nyelv Benjaminnál bűnbeesése, a reprezentáció struktúráiba való hanyatlása előtti állapotában ilyen eszköznek minősül.[74] Amikor Hamacher az afformatívot úgy határozza meg, hogy az azzal egyenlő, „ami a nyelvben a nyelv maga",[75] a nyelviségnek ezt a nem instrumentális, közlő, reprezentációs elvű nyelv előtti elgondolását, a „tiszta közölhetőség" szféráját tartja szem előtt.[76] Egy ilyesfajta „nyelv" kimerül a közölhetőség lehetőségében.[77] Fontos azonban emlékezni arra, hogy a puszta közölhetőség e mozzanata nem egy ígéret ígéreteként strukturálódik: a nyelv nyelvisége ebben az értelemben azért jelentkezik a közölhetőség egyszerű lehetőségeként, egyfajta tiszta medialitásként, mert „a beszélők közötti közvetettség formájaként kínálkozik",[78] és mint ilyen, nem igazságát, a szubjektivitás transzcendentális megalapozását ígéri, és még csak nem is valamiféle adományt kínál, hanem – a beszélők nyelveiben, ez utóbbival egyidejűleg megvonva magát – saját alterációját engedi történni. Ez a „történni hagyás"[79] mentes a funkcióktól.

A nyelv működésének lehetősége Hamacher perspektívájából az instrumentális, performatív, valamint a tiszta eszközként értett, afformatív nyelv aszimmetrikus viszonyában gondolható el. Az előbbi közöl, az utóbbi közölni enged – azonban a közlés maga sohasem függetleníthető a közölhetőség puszta lehetőségét felkínáló, közléstől mentes, ám a közlés lehetőségfeltételeként azonosítható afformatív tartománytól.[80] A közlő nyelv aporiája éppen ebben áll.[81] Tételezni, a szubjektivitás, a megismerés és a tudás világát felnyitni Hamacher szerint akkor lehetséges, ha a tételezés művelete magában foglalja saját tétlenítését is,

72 Vö. *Uo.,* 205.

73 Vö. Walter Benjamin, *A történelem fogalmáról,* ford. Bence György = Uő., *Angelus Novus*, 966.

74 Vö. Walter Benjamin, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* = Uő., *„A szirének hallgatása". Válogatott írások*, ford. Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 18–21. Vö. Uő., *Az erőszak kritikájáról,* 42–43.

75 Lásd a 48. lábjegyzetet!

76 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 207.

77 Vö. Hamacher, *Wild Promises*, 235.

78 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 210.

79 *Uo.*, 204.

80 Vö. Hamacher, *For – Philology,* 131.

81 Vö. Mauro Senatore, *Introduction. Positing, the Performative and the Supplement* = *Performatives After Deconstruction*, szerk. Mauro Senatore, Bloomsbury, London – New Delhi – New York – Sydney, 2013, 31.

melynek mindenkor kitett: „Aki beszél, afformál(va van)." *(Wer spricht, [ist] afformiert.)*[82] A performatívum ezért „bifformatív",[83] mint Hamacher egy helyütt megállapítja. A performancia tere eszerint csakis azáltal nyílhat fel, ha magában foglalja saját felfüggesztésének mozzanatát, tehát kitett önnön deaktiválódásának, és ekként alapvetően afformatív módon strukturálódik.[84] A performativitás lehetősége, a lét autoperformatív felnyílása innen nézve saját inherens lehetetlenségében, afformativitásában áll.[85]

Az afformativitás és a benjamini tiszta erőszak megfeleltetéséből további következmények is adódnak. Hamacher az *Afformatív, sztrájk*ban – egy, az ígéret kapcsán idézetthez hasonlóan illetlenül tanulságos lábjegyzetben[86] – először és utoljára összefüggően kifejtve azt, amit az afformatív fogalma alatt ért, negatív elhatárolások sorozatát adja, melyek az alább szereplő négy csomópontot rajzolják ki. E csomópontok rögzítésével – egyúttal összefoglalva az eddigieket és előretekintve a továbbiakra – némi lélegzethez juthatunk.

1. Az afformatív nem *a priori* független a performativitástól, az aktusok világától. Sokkal inkább arról van szó, hogy olyan tartományként nyílik fel, mely nem hozható közös nevezőre a tételezés műveletei által előállítottal, hiszen megelőzi azt, és túlmutat rajta. Ennek értelmében nem állítható, hogy az afformatív „van". Ha mégis van, akkor a lét Kant által adott meghatározása felől nézve csakis úgy lehet, hogy „nem a lét módján *van*".[87]

2. Mivel nem a tételezés rendje szabja meg lehetőségeit, az afformatív nem tagozódhat a cselekvés paradigmájába. Az, ami afformatív módon működik, nem tesz, hanem enged, hagy, ily módon megelőzve a cselekvés dimenzióját. Az afformatív nyitja meg a nyelvi tett lehetőségét, ugyanakkor prepozicionális, tételezés előtti jellegéből adódóan bármikor (ismét) fel is függesztheti azt. Ezért van az, hogy a performatív nyelv csakis negatív módon, kihagyásokkal, szünetekkel, megszakításokkal képes hírt adni afformatív eseményekről. Ezek a retorikai jelenségek ugyanakkor nem azonosak az eseménnyel, melynek hatásait megnyilvánítják.

3. Az előbbiekből következik, hogy az afformativitás koncepciója nem hozható összefüggésbe a fenomenológia felségterületével (Benjamin nyelvfilozófiája „afenomenológia" – írja máshol Hamacher).[88] Az afformatív eseménynek – ahogy a tiszta erőszaknak sincs[89] – nincs

82 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 211.; Hamacher, *Affomativ, Streik,* 349.
83 Hamacher, *LINGUA AMISSA*, 100. Lásd még ehhez: Uő., *For – Philology,* 152.
84 Vö. Hamacher, *LINGUA AMISSA*, 109.
85 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 219–220.
86 Vö. *Uo.*, 204–205.
87 *Uo.*, 205. Lásd még ehhez Hamacher, *Dike – Sprachgerechtigkeit* = Uő., *Sprachgerechtigkeit*, 8.
88 Werner Hamacher, *Intensive Languages*, ford. Ira Allen – Steven Tester, MLN, 2012/3., 539.
89 Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* 56.

olyasfajta fenomenális dimenziója, mely ezt az eseményt mint olyat tárhatná fel (az afformatív eredendően „affiguratív", állapítja meg Hamacher egy értekezésében).[90] Hogyha az ábrázolás *(Darstellung)* mindig tételező műveletekre vezethető vissza, és mint Hamacher hangsúlyozza, „lényegileg performatív jellegű",[91] akkor az afformatív, mely nem a tételezés műveleteinek egyike, sohasem válhat az ábrázolás rendjébe integrálhatóvá. Ez a vonatkozás rendkívüli nehézségeket támaszt az afformatív elgondolhatóságát illetően, különösen ha e nyelvmodell esetleges gyakorlati, például irodalmi elemzésekben való alkalmazhatóságát is szem előtt tartjuk. Mindazonáltal ehhez a kérdéshez támpontokat szolgáltathat az, hogy Hamacher az *Afformatív, sztrájk*ban a kanti fenségesről mint az afformatív „egyik módusáról" beszél.[92] Egy korábbi írásában ugyanis Heinrich von Kleist *A chilei földrengés* című elbeszélését egyenesen a fenséges „narratív analíziseként" azonosítja.[93] Az afformatív és a fenséges viszonya, a „negatív ábrázolás" mibenléte, melynek részletes tárgyalására itt nem mutatkozhat mód, e felől a Kleist-elemzés felől nézve érthető meg. További szempontokért a *Hívatlanul* című Kafka-értelmezéshez érdemes fordulni.[94]

4. Az afformatív szükségszerűen különbözik el magától, válik mássá, nyitja meg saját alterációjának lehetőségét. Az afformatívból a performatív nyelvbe való átmenet a nyelv puszta lehetőségéből, a tiszta medialitás szférájából a cselekvő, instrumentális nyelvbe való átmenetként jelentkezik. Mivel nem a tételezés rendjét nyilvánítja meg, hanem a lenni hagyás elve alapján működik, az afformatív ekként hagyja magát nem magává válni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a nyelv performativitása képes lenne kitörölni az afformatívumot saját szerkezetéből. Ha a működő nyelv léte az afformatívon, a nyelv puszta lehetőségén, egy, a cselekvő nyelvet megelőző és ebben az értelemben nyelvvé még nem vált, lehet, nyelvvé sohasem váló (tiszta) nyelven alapszik, a tételezés rendje és az annak korrelátumaként elgondolható lét mindenkor adósa marad az afformativitás tartományának. A közlő nyelv ezzel az adóssággal terhelt. Nem képes tehát másként megnyilatkozni, mint ezt az adósságot – saját strukturális lehetetlenségének nyomát – ismételve. Azonban, még ha a performativitás az afformativitáson alapszik is, és a nyelv nyelvisége az afformatívban azonosítható, e tartomány, mint Hamacher hangsúlyozza, akkor sem tekinthető a nyelv lényegének (a lényeg mint a lét kategóriája, még mindig a tételezés terméke).[95] Az afformatív fogalma épp a működő nyelv alaptalanságát, sőt

90 Hamacher, *LINGUA AMISSA*, 109. Lásd még ehhez Uő., *95 Thesen zur Philologie*, 57. (54. tézis)
91 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 205.
92 *Uo.*
93 Werner Hamacher, *Das Beben der Darstellung. Kleists* Erdbeben in Chili = Uő., *Entferntes Verstehen*, 258.
94 Werner Hamacher, *Hívatlanul. Kommentár Kafka* Próbájához = Uő., *Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*, ford. Szabó Csaba, Ráció, Budapest, 2019, 161–191.
95 Az afformatívot mint a nyelv lényegét érti félre: Ferber, *I. m.*, 1008.

megalapozhatatlanságát: az alap nem létét és létesülni képtelenségét exponálja. Ekként egy „szakadék" *(Abgrund)* jelölőjeként értelmezhető.[96]

Az afformativitás tartománya túlmutat a beszédaktusok világán. Ahogy az ígéret példájánál látható volt, nem lehet beszédtett, mivel legfontosabb műveleteként a cselekvés deaktiválása, a tett végrehajtásának felfüggesztése, a tételezés tétlenítése nevezhető meg. Innen nézve a tiszta erőszak egy formájaként, pontosabban tiszta erőszakként értelmezett afformatívum, amennyiben nyelv, csakis olyan nyelv lehet, amely nélkülözi a tételezés dimenzióját. Az afformatív nyelv érintetlen a szubjektivitástól, a léttől, a tettől, vagyis beszédként értve beszédtett *(speech act)*, és mint ilyen, csak nyelv, tiszta nyelv vagy tiszta medialitás. A tiszta erőszak benjamini operativitása Hamachernél, mint látható volt, ily módon a tiszta, a tételező aktusoktól nem kompromittált nyelv mintájává válik. Egy olyan nyelv mintájává, amelynek működéséről – noha ott kísért minden tételezésben, és ezért bármikor kész felfüggeszteni mindenfajta tételező-pozicionáló aktivitást, sőt tulajdonképp ezt mindenkor el is végzi – csupán a saját tulajdonképpeni lehetetlenségét megnyilvánító tételező-pozicionáló nyelv tehet tanúságot. Ez a tanúság azonban csakis néma lehet, csendbe torkollhat,[97] és ekként, mivel nem képes magát önmagaként megnyilvánítani, az afformatívum eredendő iróniáját tárja fel.[98]

A némaság, amely az afformatívumot övezi, a szemiológiai nyelvmodellek inherens fenyegetése. Ez ellen a fenyegetés ellen nem áll rendelkezésre semmiféle, azt semlegesíteni képes immunizáló eljárás. Az, ami afformatív, Hamachernél a radikális másik, amely „nem a lét módján *van*",[99] és nem fordítható át a performancia dialektikájának teljesítményeképp létesülő világ tartományába (még ha a grammatika Nietzsche által ostorozott metafizikája, a fentebb idézett mondat *ist*jében vagy az Ent*setzung* fogalmában hírt adva magáról, úgy tűnik, mégiscsak megőrzi e világ emlékét).[100] Az afformatív által támasztott kérdés analóg a lét és a semmi viszonyára irányuló filozófiai kérdezéssel (ezt emeli ki a 48-as számú filológiai tézis aszimmetrikus megkettőzése vagy a 91-es számú tézis mondatközi elnémulása, amely esetekben eldönthetetlen, performatív vagy afformatív esemény ment-e végbe),[101] és még ha nem is feltétlenül azonos azzal, egy alakváltozatának mindenképp tekinthető.[102] Ebből

96 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 209.; Uő., *Affirmativ, Streik,* 363.
97 Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 205. Vö. Uő., *Wild Promises*, 225.
98 Vö. Hamacher, *Lectio*, 208. Lásd még ehhez Uő., *For – Philology,* 111.
99 Lásd a 87. lábjegyzetet!
100 Vö. Friedrich Nietzsche, *Bálványok alkonya. Avagy hogyan filozofáljunk kalapáccsal*, ford. Horváth Géza, Helikon, Budapest, 2015, 28.
101 Vö. Hamacher, *95 Thesen zur Philologie*, 50–51., 98. (48. és 91. tézis)
102 Lásd ehhez Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 217.; továbbá Uő., *For – Philology,* 155–156.; valamint Hamacher, *Dike – Sprachgerechtigkeit*, 43.

a szempontból fontos látni, hogy *A szellem fenomenológiájá*nak egy helyen Hamacher által tárgyalt eljárásmódja, mely a semmit a lét tartományán belülre helyezte,[103] és amellyel ekként a létet – ahogy Hamacher nevezi, az „inverzió törvényét" mozgósítva[104] – immunizálta a nem-léttel szemben, az afformatív esetében nem lehet működőképes, vagy jobban mondva: eltéveszti azt, amitől az afformatív az, ami. Az afformatívum ugyanis, mint látható volt, nem fékezhető meg, nem integrálható a lét szerkezetébe. Az előbbiekből következik az is, hogy Hegel *Enciklopédiá*jának ontikus radikalizmusa, mely a jelenvalólétet *(Dasein)* a lét és a semmi – egymásba folytonosan átcsapó tartományainak – összeomlásaként jelenítette meg,[105] Hamacher perspektívájából szintén nem fogadható el.

Az afformatívum mint a nyelv strukturális alapja – alaptalansága – nem lehet nyelvi abban az értelemben, amiként egy, a tételezés műveleteit szakadatlanul ismétlő nyelv az, és még csak nem is hozható közös nevezőre ez utóbbival. Úgy viszonyul a tételezés, a performativitás, az ábrázolás dimenziójához, ahogy az ígéret deaktiválódása az ígéret beszédaktusához. Az afformativitás a tételezés nyelvi rendjét, valamint az ennek korrelátumaként elgondolható létet kikezdő, felfüggesztő és ebben az értelemben belülről fenyegető, ám erőszakmentes tartománynak a neve. Innen nézve érthető meg az egyik lényeges aspektusa annak, miért épp a Benjamin által tárgyalt általános sztrájk egy típusa válik Hamacher életművében az afformatív eminens példájává. Ahogy Hamacher írja, a

> proletár általános sztrájk, melynek módszere az államhatalom feltétel nélküli felfüggesztése, formája pedig az igazságosság *[dessen Form Gerechtigkeit ist]*, nem más volna, mint a tiszta erőszak a politikai területén, és így nem más, mint az, ami a nyelvben a nyelv maga *[in der Sprache die Sprache selbst]*, azaz a nyelv afformatív medialitása.[106]

Mint ismert, az általános politikai sztrájk és a proletár általános sztrájk Georges Sorel által végrehajtott megkülönböztetése szolgáltatja Benjaminnál az alapot a sztrájk mint tiszta eszköz elgondolásához.[107] A soreli megkülönböztetés utóbbi tagja Benjamin esszéjében valóban tiszta eszköz, hiszen szemben az előbbivel, nélkülözi a zsarolási potenciált. A proletár általános sztrájk nem a sztrájktevékenység beszüntetése utáni politikai-jogi visszarendeződés irányába tart. Amíg az általános politikai sztrájk a követelt javak vagy jogok megkaparintását

103 Vö. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *A szellem fenomenológiája*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1979[3], 24–25.

104 Hamacher, *Az inverzió másodperce*, 111., 114.

105 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*, I., *Logika*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1979[2], 160–161. (89.§)

106 Hamacher, *Afformatív, sztrájk*, 218.; Uő., *Afformativ, Streik*, 353.

107 Lásd Georges Sorel, *Gondolatok az erőszakról*, ford. Burján Mónika – Lukács Katalin – Szénási Éva, Századvég, Budapest, 1994, 110–171.

követően – megelégedve az állam megzsarolásának eredményeivel – érintetlenül hagyja az államberendezkedést, addig a proletár általános sztrájk nem tesz lehetővé az előbbihez hasonló jogteremtő visszarendeződést. Sőt, egyáltalán nincs köze a jogteremtéshez. Célja az államberendezkedés, a jogrend hatályon kívül helyezése, teljes felszámolása. Olyan eszköz tehát, amely nem a jogteremtés céljához, hanem a jog megsemmisítéséhez, a „kapcsolatok megszakításához" kapcsolódik.[108] Eszerint kívül marad a tételezés, a jogteremtés és -fenntartás, az erőszak, a performancia dialektikájának hatósugarán. Tiszta, erőszakmentes, intencióktól mentes eszköz, mely a tiszta erőszak, az afformativitás szférájához tartozik.[109]

Afformatív, sztrájk: az, ami Hamachernél cél nélküli, tiszta eszközként képzelhető el, tehát az, ami „a nyelvben a nyelv maga",[110] a politikában a politikai maga.[111] Hamacher Benjamin-értelmezésében a jog tétlenítése tehát a nyelv struktúráját avatja az emberek közötti kapcsolat mintájává. A sztrájk eszerint a nyelv tiszta medialitását nyilvánítja meg a politika területén. Amennyiben megtöri a történelmet, így a politikai és jogi viszonyokat, melyeket a tételezés műveletei létesítenek és vezérelnek, ennek az eseménynek a lehetősége tehát a nyelv tiszta medialitásához kapcsolható. A nyelv ennek értelmében nemcsak a lét tételező-pozicionáló tartományának működtetéséért felelős, hanem egy másik történelem lehetőségének felnyitásáért is – egy olyan történelem és olyan politikai szféra felnyitásáért, mely nem a tételező-pozicionáló aktusok törvényeinek engedelmeskedik.[112] A proletár általános sztrájk benjamini alakzata az afformatív megértéséhez különösen fontos szempontokat kínál, hiszen az eddigieket visszafordítva azt lehetne mondani, a politikai jelenségek világában modellálja az afformativitás afenomenális operativitását, melyet az ígéret esetében mint nyelvi operativitást vehettünk szemügyre.

Judith Butler ajánlatát követve a mitikus erőszak tiszta erőszak általi eltörlését, a jogrendet elsöprő proletár általános sztrájk benjamini érvényre jutását egy alternatív Niobé-mítosz segítségével is elképzelhetjük. Niobé, a thébai királyné, akire Létó mért büntetést azért, mert megsértette őt, Apollón és Artemisz keze által elveszítette gyermekeit, majd annak ellenére, hogy maga megkíméltetett, fájdalmában kővé dermedt. Niobé megtagadta az áldozást, sőt magának követelte a Létónak szánt áldozatot, valamint azzal kérkedett, hogy több gyermeke van, mint az istennőnek. Tetteinek motivációja abban keresendő, hogy Niobé idejében az isten–ember-megkülönböztetés még nem létezett.[113] Benjamin interpretációja

108 Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* 32.

109 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 213–214., 216.

110 Lásd a 48. lábjegyzetet!

111 Egy 1992-es cikkében, tehát az *Afformatív, sztrájk* első publikációját (1991) követően Giorgio Agamben is hasonló megállapításokra jut: Giorgio Agamben, *Notes on Politics* = Uő., *Means without End. Notes on Politics*, ford. Vincenzo Binetti – Cesare Casarino, Minnesota UP, Minneapolis–London, 2000, 115–116.

112 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 218.

113 Vö. Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen, Heroen*, Klett-Cotta, Stuttgart,

szerint a mitikus erőszak törvényalapító operativitása pontosan azáltal teszi bűnössé Niobét, hogy őt magát megkíméli, és ily módon, bár nem ő okozta közvetlenül pusztulásuk, életét – melytől kővé váltában sem szabadulhat – a gyermekei halála miatti felelősséggel terheli meg. A kővé dermedt Niobé az elkövetett bűn „néma hordozója", és mint ilyen, az istenek és az emberek közötti, a mitikus erőhatalom által áthághatatlannak nyilvánított határt reprezentálja.[114] A Niobére lesújtó mitikus erőszak Benjaminnál tehát jogteremtő erővel bír. Alanyát, a jog szubjektumát az általa megteremtett szimbolikus rendben létesíti és helyezi el. „Képzeld el – írja Butler, egyébként Hamachertől korántsem függetlenül –, ha tudod, hogy Apollón és Artemisz azt mondja az anyjának, hogy nyugodjon le, és megtagadja a parancsának való engedelmeskedést [...]."[115]

Ha Apollón és Artemisz sztrájkba kezdene, és a cselekvés helyett a nem cselekvés paradigmája mellett kötelezné el magát, a mitikus erőszak sohasem juthatna érvényre. Noha a törvényhozás aktusa ebben az esetben is megkísérelne működésbe jönni, a törvény betartatása, a benne foglaltak végrehajtása, mely épp Apollónnak és Artemisznek – az erőszak eszközeinek – a feladata lenne, nem volna lehetséges, és ezért a mitikus erőhatalom nem lenne képes törvényt alapítani. A mitikus, jogteremtő erőszak ekkor tehát üresbe futna, felfüggesztődne, deaktiválódna, méghozzá az eszközök tiszta voltának, az erőszak erőszakmentes hatályon kívül helyezésének, az eszközök sztrájkjának köszönhetően. A sztrájk, akárcsak az afformatív – ami egy és ugyanaz –, szétkapcsolja a nyelv és a tettek, az eszközök és a célok, valamint az ítélet és a végrehajtás világát.[116] Az afformatív a nyelv sztrájkja, a nyelv közlő- vagy beszédstruktúrájának „beszüntetése".[117] Felidézve Benjamin nevezetes különbségtételét a mitikus és az isteni erőszak között, azt lehetne mondani, mint ilyen, szemben a nyelvet romboló – azt az erőszak körforgásába taszító – performatív tartománnyal, nem a nyelv ellen, hanem a nyelv érdekében hat.[118]

A „valódi kivételes állapot"

Az igazságosság lehetősége – mint az életmű kései szakaszának centruma – Hamachernél a fenti szétkapcsoláson, vagyis a jog, a törvény önreferens szerkezetének megbontásán, az ítélet

---

2013^2, 164.

114 Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* 49.

115 Judith Butler, *Critique, Coercion, and Sacred Life in Benjamin's „Critique of Violence"* = *Political Theologies*, szerk. Hent de Vries – Lawrence E. Sullivan, Fordham UP, New York, 2006, 219.

116 Vö. Werner Hamacher, *Bűntörténet. Benjamin vázlata: „A kapitalizmus mint vallás"*, et. al. Kritikai elmélet online (1) 2013, http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013.

117 Lásd az 53. lábjegyzetet!

118 Vö. Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* 52–53.

felfüggesztésén, a halasztáson, a késlekedésen, a tétlenítésen mint deaktiváción alapszik. Sőt, egybeesik ezekkel. Ez az elgondolás élesen szembemegy a nyugati ontoteológiai tradícióval, amely – mint arra Dante tétlen és ezért még a Pokolból is kizárt angyalai emlékeztethetnek („a hitvány angyalokkal, / kik nem lázadtak föl az Isten ellen, / de – semlegesen – melléje sem álltak" [*Isteni színjáték*, III/37–39., Nádasdy Ádám fordítása]) – az igazságosság tekintetében jellemzően a beavatkozás, a cselekvés, a döntés, a szuverén aktorok, a performativitás világát tünteti ki (Marx hírhedt 11. Feuerbach-téziséről innen nézve akár azt is lehetne mondani, különösebb gond nélkül simul bele a nyugati metafizika történetébe).[119] Nem véletlen, hogy Hamacher erős kritikával illeti az emberi jogokat – melyekhez egy ponton még módosítási szempontokat is megfogalmaz[120] – és általában a jogrendet mint a társadalmi igazságosság megalapozásának helyét (az, hogy az emberi jogok az emberi lényeket esszenciálisan „jogi létezőkként" igyekeznek elgondolhatókká tenni, mint Hamacher írja, „botrány",[121] hiszen a jogok birodalmához és annak politikatörténeti megnyilvánulási formáihoz – etnicizmus, kommunizmus, liberalizmus, szocializmus, demokratizmus – eredendően hozzátartozik egyfajta „strukturális totalitarizmus").[122]

Amennyiben a jogrend létesülése és önfenntartása eredendően a mitikus erőszak, vagy mint Kantnál: a jog önmegalapozását végrehajtó tételező-pozicionáló aktusok,[123] végső soron tehát a performativitás nyelvéhez tartozik, az emberi jogok konstitúciója és az erre alapozott modern euroatlanti kultúra (és szubjektum), bármily jó szándékú legyen is, Hamacher perspektívájából elvéti az igazságosság lényegét.[124] A jogot ebben az összefüggésrendszerben az avatja a performativitás legsajátabb területévé, hogy, mint Hamacher rámutat, Austin számára épp a jog kanti meghatározása szolgált modellül a performatív nyelv koncepciójának kidolgozása során. A performativitás nyelve innen nézve „alig több, mint" a kanti jog nyelvének egyszerű „újrafogalmazása".[125] A jogteremtés aktusa performatív – a performatívumok eredendően jogteremtő jellegűek – a jog világa a performativitás világa – a performativitás világa a jog világa – „A jog nyelve nem igazságos nyelvileg *[Die Sprache des Rechts ist nicht sprachgerecht]*."[126]

A nyelv és az igazságosság összekapcsolódása Hamacher perspektívájából akkor lehetséges, ha azt nem egy tételező-performatív, hanem egy nem predikatív struktúrájú

119 Vö. Karl Marx, *[Thesen über Feuerbach]* = Karl Marx – Friedrich Engels, *Werke*. III., Dietz, Berlin, 1978, 7.
120 Vö. Hamacher, *Vom Recht,* 115–116.
121 *Uo.*, 98.
122 Werner Hamacher, *The one right no one ever has* = Uő., *Sprachgerechtigkeit*, 358.
123 Vö. Werner Hamacher, *Recht ist eine Form. Bloßes Reden keine (Kant)* = Uő., *Sprachgerechtigkeit*, 256.
124 Vö. Hamacher, *Vom Recht,* 109. Lásd még ehhez Uő., *Büntörténet*, 76.; valamint Uő., *Afformatív, sztrájk,* 211–212.
125 Hamacher, *Recht ist eine Form,* 264.
126 *Uo.*, 265.

– tehát nem intencionális, nem jelölő és ekképp semmilyen módon nem determinált, relációktól mentes, afformatív: saját aporetikusságát megnyilvánító – nyelv tartományán belül gondoljuk el. Hamachernél kizárólag egy, az előbbieknek megfelelő nyelv bírhat azzal a pluralitással és nyitottsággal, amely a jogi rend inherens kizáró jellegének és történelemellenességének[127] alternatíváját, egy valóban szinguláris – afformatív – esemény eljövetelének lehetőségét kínálja fel.[128] A német gondolkodó kései munkásságában ez a nyelv fogja a filológiáról való meditáció új, és mint az értekezés címe is jelzi, egyenesen Luther 95 tételére (1517) visszamutató *(95 Thesen zur Philologie)*, radikális felforgató erővel bíró módját kínálni.[129] A filológia hamacheri koncepciója innen nézve nem más, mint az afformatív gyakorlata („Orpheusz filológus, mikor énekel.").[130] Ez az oka annak, hogy az ember, e gyakorlat meghatározása során *zóon philologon*ként tűnik fel. Ha az, „aki beszél, afformál(va van)", és az emberi lét a nyelv vonzásában, a nyelvért való vágyakozás filológiai összefüggései között képzelhető el, az ember sohasem lehet más, mint a nyelv afformatív tartománya, egy nyelvvé még nem vált „nyelv", a nyelv puszta lehetőségét megnyilvánító tartomány által meghatározott lény. Orpheusz afformál(va van), mikor énekel.

Az igazságosság lehetősége Hamacher szerint épp a fenti nyitottságban – az afformatív lenni hagyásában – áll. Az igazságosságért folytatott harcban, melynek „aktivistája", „csöndes katonája" az irodalom, és ha úgy tetszik, élharcosa a filológia,[131] és amely lezárhatatlan kell hogy maradjon. Az igazságosság ebben az értelemben kizárólag „*mint* folyamat" képzelhető el, ami azt is jelenti, hogy nem szabad, hogy konklúziókba vagy ítéletekbe torkolljon[132] (ezért lesz Hamachernél az igazságosságért vívott harc legszörnyűbb ellensége az indusztrializmus, és ennek eminens formája a zsurnalizmus).[133] Igazságosság ilyen értelemben – nyilván nem függetlenül Derridától[134] – annyiban van, amennyiben az igazságosságról való döntés nyitva marad, és amennyiben a nyelv nem rekeszti be önmagát. Tehát az lehet igazságos, ami nem hoz vagy eleve nem is hozhat döntést, ítéletet valaminek, például saját magának az igazságossága felől. Ennek értelmében a nyelv maga is csak akkor igazságos, ha megfelel annak, ami nyelvi – afformatív – benne. A döntés és ítélet nyelveként felfogott igazságosság, a jog igazságossága ugyanis, mint Hamacher Arisztotelész-olvasata egyértelművé teszi, elvéti

127 Vö. Hamacher, *Vom Recht,* 98.

128 Vö. *Uo.*, 124–125.; Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 211.

129 Vö. Hamacher, *95 Thesen zur Philologie*, 5. (5. tézis)

130 *Uo.*, 77. (74. tézis) Lásd ehhez Hamacher, *For – Philology,* 110–111., 130–131. Lásd még az 53. lábjegyzetet!

131 Az *irodalom az igazságosságért folytatott harc aktivistája*, 77. Vö. Hamacher, *95 Thesen zur Philologie*, 93. (86. tézis)

132 Hamacher, *Vom Recht,* 123.

133 Vö. Hamacher, *95 Thesen zur Philologie*, 97. (90. tézis)

134 Vö. Jacques Derrida, *Törvényerő. „A tekintély misztikus alapja"*, ford. Kicsák Lóránt, L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2016, 32–35.

a nyelvet. Mint ilyen, nyelv nélküli nyelvként jelentkezik („A döntés nyelve másokról, nem másokkal szól").[135] Az, ami a nyelvben nyelvi, ezzel szemben, mint látható volt, ahelyett, hogy végrehajtana egy döntést vagy ítéletet, deaktivál, felfüggeszti a cselekvés lehetőségét. Hamacher a nyelv nyelviségének való megfelelés, következésképp az igazságosság példaszerű területeként az imát, a kívánságot és a költészetet határozza meg.[136] A költészet mint abszolút nyitottság és kezdet, mint origó és minta azonban ezek közül is kiemelkedik („A költészet *prima philologia*").[137] Amint kilépünk a költészet – egy minduntalan saját határaiba ütköző és azokon átlépő, a reprezentáció lehetetlenségét megnyilvánító, az ábrázolás viszonyain túllépő nyelv –,[138] valamint az annak mintájára elképzelhető,[139] a költészet struktúráját és műveleteit iteráló nyelv zónájából; amint megtörténik az ítélethozatal, egy rend előrevetítésének és megszilárdításának aktusa, a tételezés, a performativitás birodalmában találjuk magunk. Ebben az értelemben igazságosnak lenni annyi, mint a tétlenítés, a költészet afformatív tartományában meghúzódni és így megőrizni az igazságosság tisztán etikai jellegét, a nyelvet mint nyelvet annak ábrázoló jellegű, performatív dimenziójával szemben – megőrizni, lenni hagyni a nyelv aporiáját.

Mindebből következik, hogy Hamachernél csakis a fennálló tudásrendszerek, hatalmi apparátusok, a döntés- és ítéletalapú jogi-politikai és etikai rendszerek deaktiválódása kínálhatja az igazságosság lehetőségét. A nyelv ezt a feladatot, mint láttuk, persze implicit módon már elkerülhetetlenül *elvégezte* (még ha az abszolút afformatívum, akárcsak a tiszta erőszak, mindenkor elzárt marad is a megismerés elől).[140] Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden probléma megoldódott. A nyelv afformatív struktúrája, mely a minden cselekvést megelőző deaktiválódásért felelős, ugyanis nem *a priori* biztosított.[141] Innen nézve válhat érthetővé a másik rendkívüli jelentőségű aspektusa annak, hogy az afformatívumnak mint az igazságosság, és a kései munkákban – az előbbiek fényében – rendkívül következetesen: nyelvi igazságosság *(Sprachgerechtigkeit)* formájának[142] első és – ha a filológiát mint afformatív gyakorlatot nem számítjuk ide – utolsó szisztematikus tárgyalása során miért kell a sztrájkhoz kapcsolódnia. Megint csak egy lábjegyzetből:

135 Vö. Hamacher, *Dike – Sprachgerechtigkeit,* 33., az idézett rész 48–49. Lásd még ehhez Uő., *Az inverzió másodperce,* 109–110.

136 Vö. Hamacher, *95 Thesen zur Philologie,* 8. (8. tézis)

137 *Uo.*, 15. (14. tézis) Vö. Hamacher, *For – Philology,* 111., 124., 139–140.

138 Vö. Ferber, *I. m.*, 1007–1008.

139 Vö. Hamacher, *95 Thesen zur Philologie,* 16. (15. tézis)

140 Vö. Hamacher, *Afformatív, sztrájk,* 224.

141 Vö. Hamacher, *For – Philology,* 154.

142 A nyelv mint igazságosság – Benjamintól eredő – gondolata („Az igazságosság nyelv." *[Gerechtigkeit ist Sprache.]* Hamacher, *Dike – Sprachgerechtigkeit,* 7.) már az *Afformatív, sztrájk*ban feltűnik, ahol Hamacher az igazságosság struktúráját a nyelvével azonosítja: Uő., *Afformatív, sztrájk,* 212.

> A sztrájk Benjamin számára nem kivételes állapot *[Ausnahmezustand]*, nem az állami erőszak-monopólium védelemre szoruló szabályának kivétele *[Ausnahme]*, hanem minden rendszer *kivétele [sondern die* Ausnahme *von jedem System]*, mely a jogi norma és a rendkívüli állapot politikai ellenfogalmaival működhet.[143]

A sztrájk és ezáltal az afformatív mint az abszolút másik, a „kivétel", mely eszerint semmiképpen sem gondolható el a kivételes állapot Carl Schmitt által leírt struktúrája felől[144] – és értelemszerűen a jogi rend előtti, nem törvények által közvetített, közvetlenül érvényesülő törvényerőként sem –,[145] nem a világ rendjének megfelelően működik, és ezért nem is integrálható abba. A norma és a kivétel dialektikája Hamacher perspektívájából még mindig a performanciáé, vagyis a jogtételezés és -hanyatlás körforgásáé. A sztrájk megtöri e körforgást, és olyan „kivételként" jelentkezik, amely a tételező aktusok által alapított jogi-politikai rendnek, végső soron pedig, mint korábban láttuk, magának a tételezésen alapuló létnek a kivétele – kivétel a lét alól. Azt lehetne mondani, Hamacher számára ez a „kivétel" a „valódi kivételes állapot", melyről Benjamin beszél a VIII. történelemfilozófiai tézisben,[146] és amelyet az erőszaknak szentelt kritikai analízis végén „forradalmi erőszaknak" nevez.[147]

A történelem fogalmát érintő benjamini kritika Hamacher gondolkozására nézvést meghatározó erejű. Amennyiben a történelem a tételező aktusok történelme, az afformatívum a legmélyebb értelemben történelemellenes. És mégis: ha valóban komolyan vesszük azt, amit Hamacher állít, paradox módon csakis a történelem ezen – oppozíciókon túli – ellenalakzata lehet képes megnyitni a történelmet, hiszen a szingularitás lehetősége kizárólag rajta állhat. A „valódi kivételes állapot", a „proletár általános sztrájk", a „tiszta, isteni erőszak", a „forradalmi erőszak" és mestertrópusuk, az afformatívum ugyanis nem tételez, hanem, mintegy a tételezés birodalmán túlról, pusztán megnyitja az utat valami

143 *Uo.*, 217. (A fordítást módosítottam – B. G.); Hamacher, *Afformativ, Streik,* 367.

144 Lásd Carl Schmitt, *Politikai teológia*, ford. Paczolay Péter, ELTE ÁJK, Budapest, 1992. Vö. Hamacher, *Wild Promises*, 244.; valamint Uő., *Afformatív, sztrájk,* 217.; továbbá Uő., *Vom Recht,* 108–110.

145 Vö. Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Duncker&Humblot, Berlin, 1974 [1950], 42.

146 Vö. Kulcsár-Szabó, *A gondolkodás háborúi*, 47. Benjamin tézise: „Az elnyomottak tradíciója arra tanít, hogy a »kivételes állapot«, amelyben élünk, a szabály *[die Regel ist]*. El kell jutnunk a történelem ennek megfelelő fogalmához. Akkor világosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: az igazi kivételes állapot előidézése *[die Herbeiführung des wirklichen Ausnehmezustands vor Augen stehen]*; és ezáltal javulni fog a pozíciónkat a fasizmus elleni harcban. A fasizmus esélye nem utolsósorban abban áll, hogy ellenfelelei a haladásnak mint valami történelmi normának a nevében szállnak szembe vele. – Az afölötti csodálkozás, hogy a dolog, amit megélünk, a huszadik században »még« lehetséges, *nem* filozofikus. Nem kezdete semmilyen megismerésnek *[Erkenntnis]*, hacsak annak nem, hogy a történelem képzete *[die Vorstellung von Geschichte]*, melyből ered, nem tartható fenn." Benjamin, *A történelem fogalmáról,* 965–966. (A fordítást módosítottam – B. G.); Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* = Uő., *Gesammelte Schriften,* I/1., 697.

147 Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* 56.

előtt. Így első ízben teremti meg egy véletlenszerű, indeterminált, az instrumentalitás logikáján kívül álló esemény eljövetelének feltételeit, az etikai lehetőségét megnyilvánítva.[148]

Ha az idő Kant számára „nem egyéb, mint a belső érzéknek, azaz magunk s belső állapotunk szemléletének formája",[149] és mint ilyen, eredendően a tételezés rendjéhez tartozik, a tartomány, amelyet az afformatív nyit fel, kimutat az időből.[150] Ezáltal az idő egy másik, az afformativitás logikáját érvényesítő elgondolását kínálja fel, amely ebben az értelemben talán nem is nevezhető adekvát módon időnek.[151] „A történeti idő – írja Hamacher Benjamint értelmezve – nem más, mint halasztás, akadályozás és legvégül a morális világ következményeinek, egymásutániságainak, leszármazásainak megakadályozása, a gazdaságnak és a gazdaság természettudományos, jogi és tudományos elágazásainak az *epokhé*ja, az etikai szingularitás felszabadítása."[152] Ahogy a nyelvben az bizonyult nyelvinek, ami deaktiválja a nyelvet; ahogy a politikában az tűnt fel politikaiként, ami felfüggeszti a politikai cselekvést; ahogy csak az tarthat igényt az igazságosság rangjára, ami soha nem tagozódhat az etika rendjébe, Hamacher szerint „történeti időnek" is csupán azt nevezhetjük, ami kimutat az időből, megtöri a történelem menetét, tétleníti azt. Ennek értelmében sem a nyelv, sem a politika, sem az etika, sem pedig az idő nem mutatkozhat meg lényegként, a cselekvés számára rendelkezésre álló és a cselekvés által létesített invariáns zónaként. Felnyílásuk – mely az afformativitás struktúrája miatt mindazonáltal elkerülhetetlenül bekövetkezik – kiszolgáltatott marad annak az afformatív tartománynak, mely minden tételező-pozicionáló aktust megelőz és felfüggeszt, lenni hagy, nyitva hagy, alterál és pluralitásában megtart. Amennyiben ennek a tartománynak a középpontjában az afformatív eminens világi megnyilvánítója, a költészet áll – és ez Hamachernél szinte mindig Paul Celan költészetét jelenti –, az irodalommal való szembesülés nem más, mint a „valódi kivételes állapot" legsajátabb lehetősége.

Az olvasás, mint Hamacher egy kései értekezésében Heideggert interpretálva megállapítja, maga is tiszta eszköz – és így a tiszta erőszak megnyilvánítója –, mely ekként, akárcsak az afformatív vagy a filológia hamacheri koncepciója, nem a nyelv szemantikai, reprezentációs tartományához, a jelentéstermelés és -átrendeződés világához, hanem a nyelv nyelviségéhez: a nyelv (önel)mulasztásaihoz, (ön)kihagyásaihoz, szüneteihez tartozik.[153]

148 Vö. Hamacher, *Bűntörténet*, 77.

149 Kant, *A tiszta ész kritikája* [1913], 386. (6.§) Vö. Uő., *A tiszta ész kritikája* [2009], 87. (B50)

150 Vö. Hamacher, *Intensive Languages*, 538–539. Vö. Uő., *Afformatív, sztrájk,* 209. Vö. Uő., *LINGUA AMISSA*, 110.

151 Vö. Hamacher, *Bűntörténet*, 75–76.

152 *Uo.*, 78. Lásd még ehhez Werner Hamacher, *„Now". Walter Benjamin on Historical Time,* ford. N. Rosenthal = *Walter Benjamin and History*, szerk. Andrew Benjamin, Continuum, London – New York, 2005, 48.

153 Vö. Werner Hamacher, *Diese Praxis – Lesen –* = *Lesen. Ein Handapparat,* szerk. Hans-Christian von Hermann – Jeannie Moser, Klostermann, Frankfurt am Main, 2015, 97.

A késlekedés, az elhalasztás és -szalasztás, a tétlenség, az elidőzés és felfüggesztettség, az alapról való leválás és lemondás az irodalommal való foglalkozás számára tehát nem elkerülendő hiba, hanem olyan praxis, amely a nyelv nyelviségének és ezáltal a tételezés, a nyelvi és nem nyelvi tettek, a performativitás legradikálisabb kritikáját kínálja fel. Hamacher rendkívüli munkássága felől nézve olvasni annyi, mint utat nyitni a nyelv nyelvisége – és így a történetiség, a politikai, valamint az igazságosság – előtt és ezáltal előidézni a „valódi kivételes állapotot": afformálni és afformálva lenni.

pp. 107–113

KONKOLY DÁNIEL

MINDEN MOZGÁSBAN VAN
Az erőszak metapoétikus vonatkozásai Ovidius *Metamorphoses* című művében[1]

Ovidius *Metamorphoses* című műve kimeríthetetlen tárháza a különböző szembenállások közötti határok elbizonytalanításának. Emberek változnak állattá, növénnyé, tárgyakká vagy éppen istenné, holtak támadhatnak fel, továbbá a korban szigorúan elválasztott műfaji jellemzők folynak egymásba: a költemény hexameterben íródott, de nem hőseposz; a szerelmi elégiák témáit és nyelvét használja, de nem disztichonban. Ovidius műve gyakran él narratív határsértéssel is: az elbeszélő többször megszólítja az olvasót. Elmosódhat a határ a különböző érzékterületek között is: például Narcissus történetében a látás és a hallás között.[2] Ezeknek a határátlépéseknek a kiváltói gyakran erőszakos cselekmények, amelyek többször metapoétikus értelmezési lehetőségeket nyitnak meg.[3] Ennek legnyelvközelibb példája, mikor a Philomela és Procne-történetben Teresus kivágja sógornőjének, Philomélának a nyelvét azért, hogy a lány ne tudja elbeszélni nővérének a rajta elkövetett erőszakot. A latinban – ahogy a magyarban és még sok más nyelvben – egybeesik a hangképzéshez szükséges szerv és a diszkurzív értelemben vett nyelv lexémája. Fontosabb ennél azonban, hogy Philomela levágott nyelve „ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae" (VI, 558.), ami szabad fordításban annyit tesz, hogy „Philomela kimetszett nyelve a vértől sötét földön remegve mormolt". Az *immurmur* artikulálatlan hangot jelent, és nem véletlenül, hiszen a nyelv az artikulációhoz szükséges szervektől lett elválasztva. William Anderson kommentárja szerint azonban ezen a ponton jelzőcserék történnek, vagyis nem a levágott nyelv, hanem a lány remeg és ad ki artikulálatlan hangokat nyelvének hiányában.[4] Ha azonban az első értelmezés mellett döntünk, vagyis amellett, hogy nem történik jelzőcsere, hanem a levágott nyelv önálló életre kel, akkor tulajdonképpen a történet annak lehet az allegóriája, ami több ovidiusi elbeszélésben is fontos szerepet játszik: a megszólalók képtelenek uralni azt, hogy mit is jelentenek a megnyilatkozásaik.

1 A tanulmány az NKFI 128492 számú pályázatának keretében készült.

2 Krupp József, *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*, Winter, Heidelberg, 2009, 98.

3 Vö. Garth Tissol, *The Face of Nature. Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid's* Metamorphoses, Princeton UP, Princeton, 1997, 129.

4 William S. Anderson, *Ovid's* Metamorphoses, *Books 1–5*, University of Oklahoma Press, Norman, 1998, *ad loc.*

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.107

A *Metamorphoses* más helyein is megtörténik, hogy a testről leválasztott szervek beszélni kezdenek, vagy az adott nyelvi megnyilatkozás nem a szubjektum szándékának megfelelően értelmeződik. Például mikor Perseus Phineus társait mészárolja le (V, 105–106.), az egyik pribék levágott feje még elrebeg egy átkot Perseus felé. A nyelvnek ez a fajta önműködése vagy uralhatatlansága vissza-visszatérő jelenség a *Metamorphoses*ben. Io vagy Actaeon például szólni szeretne, de állati alakban, a megfelelő hangképző szervek hiányában nem tudnak emberi nyelven megnyilatkozni. Cephalus és Procris történetében pedig a megszólaló szándékától való eloldódásban mutatkozik meg a nyelv önműködő jellege: Cephalus felesége, Procris fülébe jut a hír, hogy a férfi vadászat után az Aura nevű nimfával enyeleg; mikor tetten akarja érni férjét, kiderül, hogy nem egy nimfával, hanem a szellővel, latinul az aurával van találkozója. Félrevezető még Procris számára, hogy Cephalus a szerelmi elégiákból ismert *optima* (VII, 839.) jelzővel illeti a szellőt, ami az említett műfajú szövegekben a *kedves* jelzője.[5] A megbizonyosodás utáni pillanatban azonban – tudniillik, hogy férje nem egy nimfát, hanem egy légköri jelenséget illetett a jelzővel – Procris zajt kelt az egyik bokorban, Cephalus pedig zsákmány reményében odahajítja a dárdáját, halálos sebet ejtve feleségén. Procris hibás interpretációjából eredő/következő halála bizonyítja, hogy igenis életbevágó tétjei vannak az értelmezésnek, hiszen Procris életébe kerül, hogy egy nem megfelelő helyzetben vél működésbe lépni egy műfaji kódot. Másképpen szólva: elmossa a határt az élet és az irodalom között, de nem a megszokott irányból teszi ezt, nem a költészetet olvassa az élet irányából, hanem egy valós eseményt értelmez az irodalom felől. Jóllehet Ovidius szövegei erősen utalnak a mitológiai hagyományra, így feltehető lehetne, hogy nincs értelme valóságosabbnak tekinteni az elsődleges narratív szintet, azonban éppen a szöveg tesz erre ajánlatot: Procris azért veszti életét, mert nem érzékeli a határt a költészet és az élet között.[6]

A dolgozat további részében ennek fényében nem egy ovidiusi történetre fogok fókuszálni, hanem a *Metamorphoses* olyan elbeszéléseiből hozok példákat, melyekben az erőszak szoros összefüggésbe kerül a nyelv vagy a költészet hatásával, ami gyakran bizonyos kategóriák közötti merev szembenállás feloldását eredményezi. Ennek lehet egyik példája a Syrinx-történet, amely az Io-történetbe beékelt elbeszélés. Iuppiter megbízza Mercuriust, hogy rabolja el számára a tehénné változtatott kedvesét, Iót. Bonyolítja a dolgot azonban, hogy Iuno a százszemű Argost bízta meg a tehén őrzésével. Mercuriust a szöveg – egy antonomáziával élve – következetesen Atlantiadesnek nevezi, azaz Atlas unokájának, hiszen nem leplezheti le

5 William S. Anderson, *Ovid's* Metamorphoses, *Books 6–10*, University of Oklahoma Press, Norman, 1972, *ad loc.*

6 A *Tristia*ban is olvasható egy rész, amely szerint Ovidius olvasói maguk is így tesznek, hiszen a lírai én cselekedeteit a költőéivel azonosítják: „Hidd el: versem más, mint jellemem, itt a különbség: / életem erkölcsös, Múzsám ajka ledér" (III, 353–354. Erdődy János fordítása). Persze az ilyen jellegű önértelmezések esetében, amikor az irodalom azt állítja magáról, hogy hazudik (vö. Epimenidész-paradoxon), maga az ezt állító kijelentés hitele is megkérdőjeleződik.

az istent, aki álruhában van, pásztornak álcázva magát Argos előtt. Mercurius nem messze a százszemű szörnytől telepszik le, és játszani kezd a pánsípján. Az isten hangszere elnyeri Argos tetszését, aki rákérdez, hogy mi is az tulajdonképpen, amin játszik. Mercurius ekkor elmeséli a pánsíp keletkezésének történetét, azaz a Syrinx-történetet, amely kísértetiesen hasonlít a Daphne-történetre, csak itt Apollo helyett Pan üldöz vágyaival egy nimfát, aki inkább növénnyé, náddá – amiből végül a sípok készülnek – változik, minthogy elszenvedje az isten erőszaktevését. Az isten által előadott bukolikus költeménynek azonban nem a könnyed szórakoztatás a célja. Argos a műfaji kódoknak megfelelően olvassa a történetet és álomba szenderül.[7] Mercurius éppen erre számított, így tehát fegyverével, a hajlított pengéjű harpéval már könnyűszerrel levághatja a szörny fejét.

Az iménti példákból következően már nem is meglepő, hogy a *Metamorphoses* magának a költészetnek az eredetét is kapcsolatba hozza az erőszakkal. Mikor az ötödik könyvben Perseus levágja a kígyóhajú Medusa fejét, akinek tekintetétől mindenki kővé dermed, ráadásul éppen azzal a karddal, a harpéval (V, 69.) teszi, amivel Mercurius ölte meg Argost, a kiömlő vérből megszületik Pegasus, aki a Múzsák lakhelyét, a Helikon hegyét repülés közben megüti lábával. Ezen a helyen fakad fel a költészet forrása, a Hippocrene, vagyis a „lóforrás", melynek elbeszélése már magában is metapoétikus, hiszen az eseményt elbeszélő sor („factas pedis ictibus undas" V, 264.; szó szerinti fordításban: „a lábak lüktetésével megütött habok")[8] két, az időmértékes verselésre utaló szót is magában rejt: az egyik a *pes pedis*, amely egyszerre jelent lábat és verslábat is, a másik pedig az *ictus*, amely a hosszú és rövid szótagok váltakozásának lüktetésére is utal.[9] Lynn Enterline Ovidius-monográfiája nyomán pedig azt mondhatjuk, hogy itt nem egy szubjektum elméje a költészet forrása, hanem a véletlen és a lábak mozgása („pedis ictibus").[10] Közvetve pedig az erőszak, Medusa meggyilkolása – tehetjük hozzá. A pegazus szárnyalása és a költészet születése a *Metamorphoses*t éppen újrafordító Csehy Zoltánnak a költészetében is megtalálható. A *Pegazus istállója* című versében Enzensberger versautomatája jelenik meg, amely egy reptéri kijelzőre emlékezteti a lírai ént. Az automatán megjelenő új sorok így a repülők indulásával is indexikus viszonyba kerülnek. A szöveg viszont ovidiusi kontextusba helyezi az eseményeket, így tehát a reptér Pegazus istállójává, a repülők pedig pegazusokká változnak, amelyeknek szárnycsapásai mind egy-egy új verssort szülnek.

A *Metamorphoses* más pontjain is olvashatunk a költészet és a test kapcsolatáról. Lynn Enterline imént is idézett monográfiája arra is felhívja a figyelmet, hogy az esztétikai

7 A *Metamorphoses* olvasójával is folyton valami hasonló történik, hiszen Ovidius megidéz bizonyos műfaji kódokat, majd gyakran a műfajhoz kötődő elvárás ellenében folytatja a történeteit. Vö. Tissol, *I. m.*, 3.

8 Ha azt másképpen nem jelölöm, a latin szövegek fordításai tőlem származnak.

9 Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge UP, Cambridge, 3–24.

10 Vö. Lynn Enterline, *The Rhetoric of Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge UP, Cambridge, 2000, 80.

tapasztalatot leíró szavakba (*rapio*, *miratur*, *adstupet*) a testen elkövetett erőszak íródik bele, például Proserpina-történetében.[11] Az alvilág istene, Dis első látásra beleszeret a lányba, és még ugyanabban a hexameterben, az V. könyv 395. sorában meg is erőszakolja. Ha követjük Enterline értelmezését a *rapio* igéről, illetve az ebből képzett *raptus* befejezett melléknévi igenévről, amelyből egyébként az angol *rape* ige is származik, akkor ebből az következik, hogy a Dis által Proserpina miatt érzett elragadtatottság ragadja arra, hogy elragadja, azaz megerőszakolja a lányt. A latin nyelv a *raptus* poliszémiája miatt tételezi ezt az analógiát az esztétikai tapasztalat és az erőszak között, hiszen a szóban forgó *participium* egyszerre jelenthet elragadtatottságot,[12] valakinek az elrablását és nemi erőszakot is. Tehát a *rapio* elsődleges jelentései ('meg-, elragad vkit, ki-, illetve elrabol') miatt, az esztétikaival való találkozáshoz kötődő jelentésbe is beíródik a testi tapasztalat.

Ennek lenne egy szélsőséges példája mikor a Medusa-történetben Perseus a Gorgó levágott fejének segítségével kővé dermeszti ellenfeleit, mivel ekkor a rácsodálkozásban (*miror*, leggyakrabban *miratur* alakban) már eleve benne rejlő dermedtséget nagyítja fel a szöveg ekképpen, vagyis az áldozatok kővé dermedése a Medusa arcának borzalmassága miatti csodálkozásnak lenne az allegóriája. Az V. könyv 205–206. sorában olvashatunk erről, mikor is „Astyages döbben, s ugyanazzá válik eközben, / márvány-arca csodálkozik és így dermed örökké" (Devecseri Gábor fordítása). Más történetekben is kővé dermedésként metaforizálódik a döbbenet: Proserpina történetében például a lány anyját írja le ekképpen az elbeszélő, mikor az a lánya elrablásáról értesül: „Hallja a bús anya ezt, megdöbben, szikla gyanánt áll" (Devecseri Gábor fordítása). De Narcissus-történetében is hasonló történik, mikor a fiú a forrásba tekintve beleszeret saját képmásába, az elbeszélő úgy írja le a döbbenettől mozdulatlanná váló fiút, mintha az egy márványszobor lenne: „adstupet ipse sibi vultuque immotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum" („elbámul ő maga saját magán és ugyanolyan arccal, mozdulatlanul néz, ahogy egy paroszi márványból készült szobor" [III, 418–419.]). Az idézett passzus értelmezéséhez megemlíthetjük Hardie észrevételét, mely szerint az *adstupet* ('elbámul') ige a művészeti alkotások szemlélésének szava.[13] Például az *Aeneis* első énekében szereplő ekphraszisz – a Iuno-templom freskóiról, amelyek a trójai háborút örökítik meg – is azzal indul, hogy Aeneas elbámul *(stupet)* (*Aen* I. 495.) az őt is ábrázoló képeken. Tehát mindkét szereplő elcsodálkozik, miként észleli saját vizuális reprezentációját. Az élő és élettelen, eredeti és annak szimulákruma közötti egyértelmű viszony bizonytalanodik el, mikor az elbeszélő szoborhoz hasonlítja Narcissust, ahogy nem sokkal később, mikor a szerelemtől

11 *Uo.*, 78.
12 *Oxford Latin Dictionary*, szerk. P. G. W. Glare, Oxford UP, Oxford, 2012, *ad rapio*.
13 Philip Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge UP, Cambridge, 2002, 146.

lángoló fiú olvadó viaszhoz hasonlíttatik.[14] Ez megidézheti egyrészt Horatius *Szatírá*i első könyvének nyolcadik darabját, ahol a szerelmi varázslás kellékeként szolgáló, a bűbájra vonatkozó személyt formázó viaszfigura emésztődik el a tűzben. Így a viasz említése is egy szimulákrumhoz teszi hasonlóvá a fiút. Jelen esetben a *miror* és az *adstupeo* ige, valamint a *raptus* igenév fentebb elemzett használatai nem is annyira az erőszakos cselekmény és a metapoétikus értelmezés közötti határokat oldják fel, hanem egyfajta vibráció jön létre a kétféle jelentéssík között, hiszen mindkettő egyszerre van jelen az adott nyelvi elemekben.

Medusa tekintetének inverze a Pygmalion-történet, amelyben élő és élettelen határa bizonytalanodik el a művészet hatására.[15] A *Metamorphoses* értelmezői szerint a beékelt elbeszélések mindig visszavetítendők az éppen adott történet megtett elbeszélőjére. A Pygmalion-történetnek Orpheus az elbeszélője, akivel többszörösen is kapcsolatba hozható a ciprusi szobrász története, aki egyrészt azért vonódik be az elbeszélt történetbe, mert Pygmalion mítosza (a kővé dermedt kedves emberré változik) azt mutatja meg, hogy az, ami a feleségével saját hibájából történt – ti. hogy kővé dermedt –, megfordítható folyamat. Másrészt Orpheus arról híres, hogy énekével nemcsak az állatokat és a fákat, hanem még a köveket is megmozgatta, másként szólva megindította. A megindítás, azaz a *docere–delectare–movere*, tehát az irodalommal szemben állított hármas követelmény harmadik eleme mintegy metaleptikusan értelmezendő, hiszen nemcsak a történetbeli szobornak kell elindulnia, hanem a történetet hallgatóknak is meg kell indulniuk.

Találhatunk olyan beékelt elbeszélést is a *Metamorphoses*ban, amelyben egy emberi alkotás, Arachné szőttese semmivel sem bizonyul rosszabbnak, mint ellenfeléé, Minerváé, vagyis az isteni és az emberi mű különbsége tűnik el. A túl jól sikerült alkotás annyira feldühíti az istennőt, hogy az széttépi ellenfele szőttesét, és a vetélővel háromszor-négyszer fejbe vágja Arachnét. Mikor Arachné ettől elkeseredve megkísérli felakasztani magát, az istennő büntetésül pókká változtatja. Arachné függve marad, de szőhet egész életében. Ebben az esetben tehát egy halandó műalkotása által kiváltott esztétikai tapasztalatnak az istenihez mérhető volta váltja ki Minervából az erőszakos cselekedeteket.

Az Arachné történetét megelőző elbeszélésben szintén halandók vetélkednek istenekkel, ebben az esetben a múzsákkal kelnek versenyre Pieros lányai. William Anderson kommentárja írja, hogy Calliopénak a Ceresről előadott himnusza túlzottan is bonyolult szerkezetű, ráadásul a himnuszok intenciójával ellentétben nem dicsőíti az istenséget, hanem inkább csak annak kisszerűségét mutatja meg.[16] Például akkor, mikor gyíkká változtat egy gyereket,

14 „ut intabescere flavae / igne levi cerae [...] solent" („ahogy a sárga viasz szokott a könnyű tűzben megolvadni" III, 487–489.).

15 A történetről legutóbb magyar nyelven: Acél Zsolt, *Orpheus éneke. Ovidius metapoétikus elbeszélései a Metamorphosesben*, Ráció, Budapest, 2011, 131–140.

16 Anderson, *Ovid's* Metamorphoses, *Books 1–5*, *ad loc.*

miután az kigúnyolta az álruhában tevékenykedő istennőt. Ennek ellenére a dalverseny bíráiul megtett nimfák egyhangúlag a múzsára szavaznak. A teljes konszenzus mindig gyanút kelthet, főleg akkor, ha – Anderson kommentárja szerint – több szempontból sem felel meg Calliope himnusza a műfaji elvárásoknak. Lehetséges tehát egy olyan olvasat, amely szerint a nimfák éppen a konszenzusra jutó szavazással igyekeznek elleplezni azt, hogy semmilyen esztétikai tapasztalatot nem váltott ki a múzsa himnusza. A múzsák ellenfelei, a Pierisek viszont hangot adnak elégedetlenségüknek. Esetükben elmaradt az esztétikai tapasztalat imént is említett *movere*-összetevője, azaz nem hatott rájuk testileg az előadott himnusz. Ezt az elmaradt mozzanatot igyekeznek pótolni a Múzsák, mikor szarkává változtatják mind a kilenc lányt. Ebben a történetben az erőszak tehát – amely feltöri a határt ember és állat között – mintegy az esztétikai tapasztalat helyettesítőjeként működik az elbeszélés diegézisében. Másképpen szólva: mivel Pieros lányaira nem gyakorolt hatást a Múzsák himnusza, ezért megfosztatnak attól a képességüktől, hogy esztétikai tapasztalatban részesülhessenek, sőt attól is, hogy kiválthassák azt (a szarkák cserregése köztudottan kellemetlen).

A szakirodalom a Daphne-történet metapoétikus mivoltára is felhívja a figyelmet.[17] Az Apolló által üldözött nimfa, Daphne könyörög, hogy az istenek rontsák el az alakját – a latin nyelvű szövegben a *figurá*ját –, amely ezt a bajt hozta rá. Daphne fohásza meghallgattatik, és mire utolérné az isten, babérfává változik. Mivel a tervezett nemi erőszakot Apollo így már nem tudja végrehajtani, ezért nyelvi erőszakkal helyettesíti azt. Mivel Ferdinand de Saussure szerint minden nyelvi jelölés önkényes,[18] így talán nem túlzás azt mondani, hogy az az esemény, hogy Apollo a győzelem szimbólumává teszi a babért, amivé a lány változott, egy erőszakos cselekedet. Daphne igazi figurációja tehát metaszinten megy végbe, hiszen az igazi figuráció az, hogy figurává, a győzelem és a halhatatlanság szimbólumává válik.

A *Metamorphoses* műfaji tekintetben is erőszakos, olyan témákat mozgat, amelyeknek nem a hexameter az autentikus közege. Például Daphne történetének elején Apollo és Cupido szóváltása az íj funkciójáról arra mutat rá, hogy míg Apollo a metrum által diktált műfaji kód szerint értelmezi az íj szerepét, vagyis gyilkos fegyvernek tekinti azt, addig a disztichonos szerelmi elégiák nélkülözhetetlen szereplője, Cupido a szerelemmel hozza összefüggésbe. Másképpen fogalmazva: elégikus események (Apollo szerelemre gyulladása) kísérik az epikus történetet (Apollo éppen ezelőtt nyilazta halálra Pythont), vagyis műfajkeveredés történik. Ezzel hozható összefüggésbe az is, hogy a vadászat és a szerelem szókincse keveredik például Daphne történetében is.[19]

17 Enterline, *I. m.*, 6.

18 Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Budapest, 1997, 93.

19 Hugh Parry, *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 95. (1964), 270..

Szintén a műfaji határok áthágásának számít, hogy a *Metamorphoses*ban megjelenő összes *locus amoenus* az erőszak színterévé válik,[20] hiszen ezek a helyek a hagyományban inkább a békés, bukolikus jelenetek színhelyéül szolgálnak.[21] Ez a hely, tehát a *locus amoenus*, egy olyan árnyékos zug, amely emberi kéz által érintetlen, gyakran egy istenség kedvelt helye, és többször víz közelében található.[22] Fontos az imént említett *érintetlen* jelző, hiszen az *intactus* a latin nyelvben szexuális konnotációval bír.[23] A Narcissus-történetben például mind Narcissus teste, mind a halálát okozó forrás az *érintetlen* jelzőt kapja. Vagyis ebben az esetben is – ahogy korábban az erőszak és a metapoétikus aspektusok esetében – a latin nyelv többértelműsége diktálja, hogy a *locus amoenus* a szexuális erőszak színhelyévé váljon.

Ovidius *Metamorphoses* című művében tehát az erőszakos cselekmények többször is a műfaji határok áthágásával állnak kapcsolatban: Procris szerelmi elégiának tekinti az életet, és ezért meg kell halnia, vagy Mercurius egy idilli bukolikus énekkel altatja el Argost, hogy meggyilkolhassa. Továbbá a *Metamorphoses* bizonyos erőszakos eseményei (nemi erőszak, kővé dermesztés) a latin nyelv ambiguitásából adódóan a befogadás elvárt mintázataira utalnak (elragadottság, döbbenet). Az ovidiusi szövegben ezernyi funkciót betöltő átváltozás Daphne történetének esetében éppen megakadályozza a fizikai erőszakot, az erőszak azonban mégsem elkerülhető: Apollo nyelvi erőszakot hajt végre, mikor önkényesen az üldözött lányból született babérfát önmaga szimbólumává teszi. Az viszont már ránk, az olvasókra kiszabott feladat, hogy eldöntsük, hogy hol húzódik a határ Ovidius több mint kétezer éves szövegének újraértése és erőszakos értelmezői kisajátításai között. A filológus csak remélni tudja, hogy a szövegek újraértése a hagyomány folytonosságáért felel, vagyis azért, hogy jelenkori kérdéseinkre is választ kapjunk egy olyan műalkotástól, amely nyilvánvalóan nem kalkulálhatott még a kérdés felmerülésével sem.

20 Stephen Hinds, *Landscape with Figures. Aesthetic of Place in the* Metamorphoses *and its Tradition* = *The Cambridge Companion to Ovid*, szerk. Philip Hardie, Cambridge UP, Cambridge, 2006, 122–149.

21 Carol E. Newlands, *Violence and Resistence in Ovid's Metamorphoses* = *Texts and Violence in the Roman World*, szerk. Monica R. Gale – J. H. D. Scourfield, Cambridge UP, Cambridge, 2018, 146.

22 Parry, *I. m.*, 275–280.

23 *Uo.*, 276.

pp. 115–130

VADERNA GÁBOR

A HATALOM AKARÁSA ÉS A NYELV EREJE
Berzsenyi Dániel háborús költészete[1]

Az erőszak megszelídítése

Steven Pinker 2011-es tudományos bestsellere, *The Better Angels of Our Nature. The Decline of Violence in History and its Causes* magyarul 2018-ban jelent meg *Az erőszak alkonya. Hogyan szelídült meg az emberiség?* címmel.[2] Nemcsak az alcím cserélt helyet a főcímmel, hanem a „természetünk jobb angyalait" az „egész emberiség megszelídülése" váltotta fel. Pedig a szociálpszichológus Pinker a jobb angyalokat leginkább az egyénben találja meg. Ezek az empátia, az önkontroll, a morális érzék és az ész – csupa felvilágosodás kori hívószó. Pinker jóval többet állít tehát, mint amit annak idején Norbert Elias mondott. Elias, mint ismeretes, az emberi civilizálódás folyamatát az affektusok (s így az erőszak) feletti egyre kiterjedő kontrollban ragadta meg. Nála a külső kényszereket az önszabályozás formái váltják fel, s ennek eredménye lesz a modern, az erőszak monopóliumát birtokló államok létrejötte. Elias leírásában az erőszak nem tűnik el a társadalomból, hanem az egyén az erőszak intézményét, lehetőségét, szokásrendjét átadja az államnak.[3] Pinker ennél jóval optimistább: szerinte a modern ember életében egyre kevesebb az erőszak, s általánosságban kijelenthető, hogy a felvilágosodás projektje – bár voltak ellenhatásként jelentkező kilengések, mint például nagy háborúk vagy népirtások – nem zárult le. Pinker szerint legfeljebb azért érzékeljük úgy, hogy egyre több az erőszak körülöttünk, mivel egyre fejlettebb a kommunikációnk, s egyre többet beszélünk a témáról (ami éppenséggel az erőszak visszaszorulásának bizonyítéka). Hogy a modernség az erőszak egyre kifinomultabb formáit hozta létre (miként

1 A szerző az *Irodalmi nyilvánosság a polgárosodó Nyugat-Magyarországon (1770–1820)* MTA–Lendület kutatócsoport tagja. A tanulmány megírását az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíj támogatta.

2 Steven Pinker, *The Better Angels of Our Nature. The Decline of Violence in History and its Causes,* Allen Lane, London, 2011; Uő., *Az erőszak alkonya. Hogyan szelídült meg az emberiség?,* ford. Gyárfás Vera, Typotex, Budapest, 2018

3 Norbert Elias, *A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások,* ford. Berényi Gábor, Gondolat, Budapest, 1987. Tudománytörténeti jelentőségéről lásd Hartmut Esser, *Figurationssoziologie und Methodologischer Individualismus. Zur Methodologie des Ansatzes von Norbert Elias,* Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 36. (1984), 667–702.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.115

például Michel Foucault és követői gondolták), vagy az erőszak azért kerül elő egyre több diskurzusban, mivel egyre több területről szorul ki a modern társadalmakban – e vitát itt nem fogjuk eldönteni.[4] Mindenestre a Pinker által sorolt adatok és mindent megvilágító „tények" értelmezése közel sem jutott nyugvópontra.

Talán fontosabb itt számunkra az a körülmény, hogy mind a máig disputált civilizációelméletét megfogalmazó Elias, mind a pozitív társadalmi utópiák jelenkori apostolának szerepében tetszelgő Pinker[5] közvetlen kapcsolatot tételezett fel egyén és társadalom között: bár a kettő náluk természetesen nem teljesen ugyanaz, de kölcsönös feltételezettségük okán mintegy egymásnak tükreiként is funkcionálnak. Mindketten a szociálpszichológia területén vadásznak, ahol az egyén viselkedési mintái társadalmi alakzatokká állnak össze. (E tekintetben a különbség a két szerző között mindössze annyi, hogy Pinker radikalizálta Elias leíró elméletét.) Elias azt állította, hogy a civilizáció nem más, mint viselkedés- és gesztusrendszerek összessége, s ilyenformán nem azonos a kultúrával magával. Egy társadalom „kultúrájába" sokféle viselkedési minta beletartozhat (például a 19. század elején még békeidőben is tartottak nyilvános kivégzéseket Európában), ám ahhoz, hogy a civilizáció fejlődjék, az egyén sztoikus önkorlátozására van szükség. Az agresszió ugyanakkor nem tűnik el a civilizációs folyamatban – állítja Elias –, hanem annak fizikális gyakorlatait gesztusok és szimbólumok váltják fel.[6]

A fentiek után nem meglepő, hogy az Eliasszal foglalkozó szakirodalom leginkább az elmélet heterogén freudista gyökereit kutatta.[7] Pedig ha a vizsgált korszakot, a kora

4 Lásd Kata Kulakova, *Violence & Civilization = Interpretations. European Research Project for Poetics & Hermenutics,* I., *Violence & Art,* szerk. Kata Kulakova, Macedonian Academy of Sciences and Arts, Skopje, 2017, 23–44.; Gyáni Gábor, *Kollektív erőszak és társadalmi mozgalmak. Fogalmi és historiográfiai vázlat = 1956. Erőszak és emlékezet,* szerk. Müller Rolf – Takács Tibor – Tulipán Éva, Jaffa, Budapest, 2017, 9–24.

5 Pinker könyvét 2012-ben Bill Gates hosszasan méltatta blogján (https://www.gatesnotes.com/Books/The-Better-Angels-of-Our-Nature), s 2018 januárjában írta azt a mondatot, mely a magyar fordítás hátlapjára is felkerült (hogy ez a kedvenc könyve), Mark Zuckerberg pedig 2015-ben tett ki egy rövid bejegyzést a Facebookon arról, hogy mennyire tetszett neki ez a mű (https://www.facebook.com/zuck/posts/10101861122277831). Gates szerint Pinker az egész emberiséget tanítja, s nemcsak a tudományt gyarapítja, Zuckerberg szerint pedig meg kell értenünk a körülöttünk zajló folyamatokat ahhoz, hogy a jövőbeli békét koncipiálni tudjuk („If we understand how we are achieving this, we can continue our path towards peace."). Gates a Youtube-csatornáján interjúvolta Pinkert (https://www.youtube.com/watch?v=uonu_GIjFio), aki Zuckerbergnek a Twitteren reagált (https://twitter.com/sapinker/status/556561119540961280?lang=hu), s utóbbiról a The Guardian is beszámolt (https://www.theguardian.com/books/2015/jan/19/mark-zuckerberg-stephen-pinker-book-club-facebook). Lehetne itt most viccet csinálni abból, hogy korunk két digitális iparlovagja miképp talált rá a világbéke utópiájára, vagy hogy a népszerű tudományos diskurzusoknak vajon mekkora legitimációt jelent, amikor piaci s nemcsak tudományos értelemben sikeres emberek szavaival promotálják termékeiket. De nem érdemes így tenni: Pinker médiasikere mögött ugyanis mélyebb okok rejlenek.

6 Lásd Norbert Elias, *Esszé a sportról és az erőszakról,* ford. Oláh Anna, Sic Itur ad Astra 62. (2011), 15–35.

7 Andrew Linklater – Stephen Mennell, *Norbert Elias, the Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations. An Overview and Assessment,* History and Theory, 2010/3., 384–411.; Bernadette Grubner, *Kultureller Narzissmus. Zur Figur ursprünglicher Selbstbezogenheit in den Kulturtheorien Sigmund Freuds und Norbert Elias',* KulturPoetik, 2017/2., 159–184.

újkort vesszük, érdekes párhuzamok is felsejlenek Elias elmélete és a korszak saját önleírásai között. Olyan messzire talán nem mennék, mint Lisa Hill, aki direkt kapcsolatot lát az antik filozófia kora újkori recepciója, különösen Adam Ferguson és a modern szociológia, Georg Simmel, Norbert Elias, Lewis A. Coser, Max Weber és Karl Marx között.[8] Az azonban megfontolandó, hogy a közéleti ember sztoikus ideáljából (tehát antik hagyományokból)[9] éppúgy levezethető a premodern ember önkorlátozása, mint a polgári családmodell elterjedéséből. Az ellentmondás azonban csak látszólagos: a skót felvilágosodás heurisztikus civilizációs elképzelése és a modern kor szociálpszichológusának megfigyelései mögött a történelemnek hasonló víziója áll. Eszerint a történelem egyfajta haladás a barbárság felől a kulturalitás irányába (bármiben is álljék most e kulturalitás), a vadászó életformák felől a kereskedő polgári társadalmak irányába (bármit jelentsen is itt a polgári jelző).[10] Amiben Elias mégis eltér a skót felvilágosodás civilizációs modelljétől, az nem más, mint a kultúra és a civilizáció elválasztása: ilyen értelemben Elias már nem a felvilágosodás örököse.

Abban a vitában, mely legalább a Berlinische Monatschrift nevezetes kérdése óta folyik arról, hogy „mi a felvilágosodás?", szintén nem lehetséges most állást foglalni.[11] Itt annyit érdemes szóvá tenni, hogy a felvilágosodás címkével jelölt eszmetörténeti folyamatok is tartalmaztak indirekt és direkt állásfoglalásokat az erőszak kérdéséről. Közép- és Kelet-Európában a kezdetektől, nyugatabbra pedig legalább a francia forradalom óta az erőszak kérdése a felvilágosodás neuralgikus pontja lett. Egyfelől ugyanis a felvilágosodás kétségkívül az ember „kilábalása a maga okozta kiskorúságból" – ahogy Kant mondta.[12] Ennek értelmében lett gúny tárgya minden, ami tekintélyen vagy a puszta hit tételezésén alapuló feltételezés volt, s ilyenformán a felvilágosodás nem egy híve gondolta úgy, hogy a tekintélyi pozíciók eleve elrendeltsége helyébe az érdem alapján szerzett tekintélynek kell állnia. Másfelől viszont az avíttnak tekintett premodern gondolkodási sémák felcserélése a hatalom szerkezetének átalakításával is együtt járt. Hiszen magától értetődött az észről és tudományról folytatott vitákban, hogy az új tekintéllyel új hatalom is jár – még ha az más szerkezetű is, mint a korábbi, reprezentatív nyilvánosságban létezett hatalmi struktúrák. Úgy is summázhatnánk e kettőségben rejlő ellentmondást, hogy a szabadság és egyenlőség hirdetői csak némi erőszak árán szabadíthatták fel önmagukat és embertársaikat. Mily

8 Lisa Hill, *Eighteenth-Century Anticipations of the Sociology of Conflict. The Case of Adam Ferguson,* Journal of the History of Ideas, 2001/2., 281–299.

9 Lásd Richard Sennett, *A közéleti ember bukása,* ford. Boross Anna, Helikon, [Budapest], 1998.

10 John Brewer, *Adam Ferguson and the Theme of Exploitation,* The British Journal of Sociology 37. (1986), 461–478.

11 Megtettem másutt: Vaderna Gábor, *Élet és irodalom. Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy József életművében,* Ráció, Budapest, 2013, 17–29.

12 Immanuel Kant, *Válasz a kérdésre: mi a felvilágosodás?,* ford. Vidrányi Katalin = Uő., *Történetfilozófiai írások,* vál., utószó, jegyz. Mesterházi Miklós, Ictus, Szeged, [1997], 13.

semleges Kant idézett definíciója: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit." Az ember „maga okozta" az eddigi sötétséget, amelyből valamiképpen kikerül. Kant azonban a gyakorlati megvalósításra már kevesebb szót veszteget: ha minden jól megy, a kilábalás az éretlenségből egyszer csak megtörténik. Amit e beszéd elkerül, elrejt, hogy a szabadsághoz vezető út az erőszak mindennapi gyakorlataiból van kikövezve.[13] (Mindez Európa keleti felén igen élesen merült fel: miközben a felvilágosult uralkodók ország-világ előtt csillogtatták műveltségüket, aközben olyan centralizált államot építettek fel, amely nem annyira felszabadítani, mint inkább uralni kívánta alattvalóit.)[14]

A vita akkor eszkalálódott az erőszak modern formái körül, amikor a francia forradalom az erőszak indirekt, diszkurzív formáit gyakorlati alkalmazásba ültette át. Az eredmény közismert, az európai *philosophe*-ok megdöbbenése általánosnak mondható. Ismeretesek Edmund Burke plasztikusan ábrázolt jelenetei, ahol a csaknem meztelen királynét a csőcselék kikergeti ágyából, bajonettekkel döfködik végig az ágyat, s ahol a királyi családnak válogatott megaláztatásokon kell átesnie. Burke nem habozik egyenes összefüggést teremteni a nyers erőszak és a filozófiai okoskodás között:

> E barbár filozófiai rendszerben, mely hideg szívek és zavaros agyak szüleménye, s éppen annyira nélkülözi a szilárd bölcsességet, amennyire híján van minden jóízlésnek és finomságnak, a törvényeket kizárólag az általuk keltett rettegés támasztja alá, továbbá az az érdekeltség, amit az emberek egyenként, magánszámításaik szerint lelnek bennük, illetve amit magánérdekük szem előtt tartásával a törvények javára nélkülözni tudnak. Akadémiájuk ligetében egyetlen fasor végén sem látni egyebet, mint a bitót.[15]

Voltaképpen ettől kezdve lett az erőszak egyfelől a modernség egyik nagy önismereti kérdése (tudjuk-e korlátozni az erőszakot? szükségszerűen agresszióba torkollik minden társadalomjobbító szándék? az erőszak kifinomult formái miképpen ássák alá az erőszak korlátozásának illúzióját?), másfelől Burke az erőszak esztétikai dimenzióját is érinti. A hiányos öltözékben menekülő királynő látványa ugyanis felveti a szép és rút viszonyának kérdését. Burke a királynőt szinte a szépség allegóriájává nemesíti („soha nem ragyogott

13 Jan Philipp Reemtsma, *Bizalom és erőszak a modern társadalomban,* ford. Papp Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2017, 609–616.

14 Ernest Gellner egy esszéjében ironikusan jegyezte meg az eszmék konkrét cselekvéssé formálásával kapcsolatban: „Ez itt a bökkenő: hogyan modernizáljuk úgy a hadsereget, hogy közben ne neveljünk dekabristákat?" Ernest Gellner, *Harc a felzárkózásért. Oroszország, Európa és a felvilágosodás,* ford. Bojtár Péter, 2000 1995/9., 12.

15 Edmund Burke, *Töprengések a francia forradalomról,* ford., bev., jegyz. Kontler László, Atlantisz, Budapest, 1990, 168.

elragadóbb látvány e földtekén, melyet mintha nem is érintett volna lába"),[16] s amikor e szépséget rángatják ki ágyából, voltaképpen az undorító, az ocsmány, a rút kerekedik felül rajta. Márpedig a felülkerekedés nem egyenlő felek küzdelme: a nyers erő győzi le a kifinomultságot. Burke aztán persze éppen a patetikus jelenetezés (hiszen ott sem lehetett) és annak értékelése miatt (a hiperbola alakzata szinte önmaga paródiája) számtalan bírálatot kapott. Annak jelentősége azonban tagadhatatlan, hogy francia forradalomról írott reflexiói során Burke együtt látott és ábrázolt filozófiai, esztétikai és etikai dimenziókat, s tette mindezt úgy, hogy az erőszak fenyegetése ott lebegett mind ábrázolt jeleneteiben, mind politikai-filozófiai problémafelvetésében, mind az ábrázolás módjában-retorikájában.[17]

Berzsenyi Dániel és a francia háborúk

Berzsenyi Dániel költészete mintegy kínálkozik arra, hogy felmutassuk a fentebb taglalt eszmetörténeti és értelmezési lehetőségek valamelyik változatát. Berzsenyi ugyanis a maga ellentmondásaiban, de reagál korának erőszakkal kapcsolatos nagy vitáira. Számára igen fontos a kultúra és civilizáció fejlődésének modellje, ám nem a csinosodás letisztult változatát alkalmazza a magyar helyzetre, hanem – miként ez Közép-Európában oly sokszor megtörténik – más politikai nyelvekkel (az ősi alkotmány nyelve, a republikanizmus érvkészlete) kombinálja. Nem egyszer számot vet az erőszak kultúrát romboló vonatkozásaival, ám jó hazafiként a vérrel szerzett haza további áldozatok révén történő megóvását is pártolja. Persze számára – ami másutt idegenül hatna, e térségben teljesen legitim álláspont – a kultúra az erőszak-monopólium megszerzését, kiépítését és uralását is jelenti, s ez nála nem áll ellentétben a műveltség terjesztésének arisztokratikus modelljeivel (Csetri Lajos e kettőséget fogalmazta meg az athéni és a spártai modell együttes követeséként).[18] És végül Berzsenyi költészeti nyelve kapcsán számtalanszor felmerült annak *ereje* (vagy más, kritikusabb megközelítésben: dagálya).[19] Számára a nyelv nem az agresszió értelmében vett erőszak terepe, retorikájának performatív potenciálja ugyanakkor lehetőséget ad a diskurzusok feletti uralom biztosítására, s ilyeténképpen mégiscsak van némi köze az erőszakhoz.

16 *Uo.*, 166.

17 Tom Furniss, *Edmund Burke's Aesthetic Ideology. Language, Gender, and Political Economy in Revolution*, Cambridge UP, Cambridge, 1993, 138–163.

18 Csetri Lajos, *Nem sokaság, hanem lélek. Berzsenyi-tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 43–84. Ennek értelmezéséhez lásd Nagy Ágoston, *„Rómát, Athenát, Spártát álmodtam..." Sparta toposza a 18–19. század fordulójának magyar politikai irodalmában = „Politica philosophiai okoskodás". Politikai nyelvek és történeti kontextusok a középkortól a 20. századig*, szerk. Fazakas Gergely Tamás – Miru György – Velkey, Ferenc, Debreceni Egyetem Történelmi Intézet, Debrecen, 2013, 193–207.

19 Itt Kölcsey Ferenc elhíresült kritikájára utalok.

Bár Berzsenyi számos költeménye idézhető lehetne itt (az erő és a kultúra összekapcsolása, az erőszak nyelve), mivel az erőszakról való diskurzus szorosan kapcsolódott a franciaországi eseményekhez és a franciák elleni koalíciós háborúkhoz, vegyük elő mi is a költő vonatkozó szövegeit. Berzsenyi ugyanis több költeményt írt a Habsburg Monarchia franciák elleni háborúja idején felkelő magyar seregekről és seregekhez.

Magyar katonák a kezdetektől, 1792-től harcoltak a császári és király hadsereg részeként, emellett komolyabb magyar haderő összehívására négyszer is sor került (1797, 1800, 1805, 1809). Ennek jogi feltételeit az 1741:63. tc. szabályozta, eszerint a nemesi felkelő, inszurgens hadakat az uralkodó hívhatja össze, ám csakis akkor, amennyiben az ellenséget a császári haderő nem tudta feltartóztatni, s a veszély közvetlenül az országot fenyegeti. Ez az oka annak, hogy az inszurrekció intézménye alapvetően önvédelmi célokat szolgált, s a haza megvédésének dicsősége vette körül. Nem nehéz belátni, hogy a tömeghadseregek korában, egy nemesekből verbuvált, képzetlen sereg meglehetősen korszerűtlen lehetett. Talán ez az egyik oka annak, hogy az inszurrekció korabeli recepciójában igencsak felértékelődött az egyéni virtus szerepe s annak hangsúlyozása, hogy a hazafias lelkesedés lehet képes az ellenség fölébe kerekedni.

Az inszurrekcióknak utóbb katasztrofális híre lett: végső soron győzelmet nemigen könyvelhettek el seregeink, bár a monarchia egyesített seregeiben a magyar nemesi bandériumok is felléptek – s ilyenformán mind a sikerek, mind a sikereknél számosabb kudarcok, mind a végső győzelem közösek voltak a birodalmi sereggel.[20] A magyarok hadi szereplésének rossz hírét leginkább az utolsó nagy nemesi felkelés és a vesztes győri csata összefüggései okozták (bár itt is meg kell jegyezni, hogy a győri futást is leginkább a reformkorban kezdték el hadászati katasztrófaként értékelni).[21] Mindezeket azért fontos előrebocsátani, mert Berzsenyi Dániel vonatkozó költeményeinek kontextusa nem a magyarság tehetetlenségének ostorozása, s még

20 Wertheimer Ede, *Ausztria és Magyarország a tizenkilenczedik század első tizedében,* I., Ráth Mór, Budapest, 1884, passim.; Gömöry Gusztáv, *A magyar nemesi fölkelések, 1797 és 1800–1801,* Hadtörténelmi Közlemények 1. (1888), 47–63.; Gömöry Gusztáv, *Ausztria hadereje az 1792-től 1866-ig folytatott háborúkban,* Hadtörténelmi Közlemények 6. (1893), 394–411.; Szederkényi Nándor, *A magyar hadi intézmény történeti és közjogi megvilágításban,* Athenaeum, Budapest, 1896.; Gyalókay Jenő, *A magyar nemes insurrectio 1805-ben,* Hadtörténelmi Közlemények, 1925/1., 254–310.; Gyalókay Jenő, *A magyar nemes insurrectio reformtervei 1797-től 1809-ig,* Századok, 1925/4–6., 126–159.; Bánlaky József, *A francia háborúk időszaka (1792–1815),* Budapest, 1941.; Vörös Károly, *A magyar nemesi felkelés a napóleoni háborúk korában,* A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve, 1981, 93–101.; Ódor Imre, *Magyarország és a francia háborúk (1792–1815) = Nagy képes millenniumi hadtörténet. 1000 év a hadak útján,* szerk. Rácz Árpád, Rubicon – Aquila Könyvek, Budapest, 2000, 255–265.; Zachar József, *Háború, háború, háború… 1792–1815 = Franciák Magyarországon, 1809,* I., szerk. Bana József – Katona Csaba, Győr Megyei Jogú Város Levéltára – Magyar Országos Levéltár – Mediawave Közalapítvány, Budapest–Győr, 2010, 255–266.; Vizi László Tamás, *A napóleoni ármádia elleni magyar nemesi felkelés az 1796 és 1805 közötti koalíciós háborúkban,* Honvédségi Szemle, 2018/6., 166–178.

21 Lásd Szilágyi Márton, *Kisfaludy Sándor és az 1809-i inszurrekció emlékezete az 1840-es években* = Uő., *Hagyománytörések. Tanulmányok az 1840-es évek magyar irodalmáról,* Ráció, Budapest, 2016, 201–214.

csak nem is nemzethalál rémképének környezetében keresendő: az ő számára az összeálló nemesi seregek honvédő háborúja magától értetődően volt jogos, s magától értetődően volt a felkelő magyar nemesség szereplése a franciák elleni háborúkban hősiesnek tekinthető.

A franciák elleni háborúk hősiességének gyors leértékelődése három körülménnyel is összefügg. Egyfelől a hősiesség mellett a pénz is devalválódott. Miközben nem sikerült úrrá lenni a hullámokban egymás után érkező hadi állapotok okozta sokkhatáson, aközben az ország gazdasága jelentős krízisen esett át. Ez némiképp más fénytörésbe helyezte a hadi állapot okozta veszteségeket is.[22] Másfelől miközben a politikai struktúra tartósnak bizonyult,[23] annak a hadszervezési módszernek, mely a francia háborúk idején még működni látszott, a 19. század második évtizedére végleg leáldozott. Ilyeténképpen úgy tűnhetett, mintha a hadi kudarc provokálta volna ki a hadsereg átszervezését is. Ráadásul egy következő politikai generáció politikai identitásának sarokpontjává tehette a nemesi lázadás avíttas képét: így lehetett a győri futás mintegy szimbóluma (vagy paródiája) a maradiság politikai problémájának. (Emlékezzünk csak Petőfi Sándor soraira *a Nép nevében* című költeményből: „Mikor emeltek már emlékszobort / A sok hős lábnak, mely ott úgy futott?") S végezetül ne feledjük, hogy a négy felkelésből az első három hadi esemény nélkül oszlott fel. A negyedik felkelés veresége azért is tűnhetett utólag nagyobbnak, mert egyre fokozódó várakozás előzte meg.

Pedig figyelemreméltó tény az is, hogy a francia háborúk és a magyar nemesi haderő részvétele emlékezetpolitikai tekintetben már a kortársak számára is valamiféle fordulatot jelentettek. Úgy is mondhatjuk, hogy a kortársak számára a franciák elleni háborúkban való részvétel valamiképpen *eseménnyé* vált, s ennek eseményjellegét meg is kívánták örökíteni. Soha annyi vers, röpirat, újságcikk, hír nem áramlott még egyszerre egyetlen téma körül, mint ebben az esetben. Ez a *memory boom* számos kultúrtechnika együttes alkalmazását jelentette, s ami még fontosabb, e technikák meglehetősen újnak voltak mondhatók – s amennyiben a történeti ágensek régről ismert emlékezetpolitikai gesztusokhoz nyúltak, abban az esetben is technikailag, tartalmilag vagy mediálisan megújított formában állították azokat elő.[24] Ezek között a gesztusok között az egyik látványos példa volt a Zemplén megyei elesettek emlékére felállított oszlop ügye. Nemcsak azért, mert jeles történeti

22 Lásd Mérei Gyula, *Magyarország gazdasága (1790–1848)* = *Magyarország története 1790–1848,* főszerk. Mérei Gyula, szerk. Vörös Károly, Akadémiai, Budapest, 1980, 213–424.

23 Ehhez lásd Szijártó M. István, *A diéta. A magyar rendek és az országgyűlés. 1708–1792,* Osiris, Budapest, 2005.; Uő., *A 18. századi Magyarország rendi országgyűlése,* Országgyűlés Hivatala, Budapest, 2016.

24 Ezekhez lásd Császár Elemér, *Az utolsó nemesi felkelés az irodalomban* = *Az utolsó nemesi felkelés,* I., szerk. R. Kiss István, Benkő Gyula Könyvkereskedése, Budapest 1909, 299–338.; Porkoláb Tibor, *Szempontok a francia háborúk inszurrekciós költészetének textológiai és filológiai vizsgálatához* = *Textológia – filológia – értelmezés. Klasszikus magyar irodalom,* szerk. Czifra Mariann – Szilágyi Márton, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014, 191–214.

személyek, gróf Dessewffy József és Kazinczy Ferenc dolgozták ki a tervet, hanem azért is, mert a megvalósult produkció egy olyan emlékműtípus meghonosítására tett javaslatként is értelmezhető, amely még nem volt jelen a Magyar Királyság területén.[25]

De mi lehetett az eredője ennek a *memory boom*nak? Részben történelmi, részben médiatörténeti okai voltak – pontosabban ezek egybeesése generálta az emlékezetpolitikai gesztusok soha nem látott dömpingjét. II. József politikailag frusztrált időszaka után vagyunk, amikor a magyar rendek és az uralkodó közötti viszony helyrehozása a tét. Az uralkodónak szüksége van a magyar rendek segítségére (adóról és katonaállításról kell meggyőznie őket),[26] a magyar rendek pedig kapnak egy esélyt, hogy megtépázott nemzeti önbecsülésüket helyrehozzák. Ilyenformán 1790 után a magyarok birodalmon belüli pozíciójának rendezése ismét felmerülhetett. Ráadásul a magyar rendek számára éppúgy sokkolóak voltak a franciaországi fejlemények, mint Európa más vidékein. Az uralkodó és a rendek lázadástól való félelme olyan közös pont volt, mely a nemesi patriotizmus aulikus vonásait erősítette ezekben az évtizedekben. (Talán az sem véletlen, hogy a felvilágosult abszolutista Napóleonnak uralomra jutása után micsoda elképesztő kultusza alakult ki Közép-Európában. Nemcsak a győzhetetlen hadvezér mítoszának szólt mindez, de a félelmen való felülkerekedés lehetséges útját is szimbolizálta.)[27] Ebben a történelmi környezetben adódott az új mediális feltételek minél hatékonyabb kiaknázása. Az 1790-es évek a magyar röpirat-irodalom egyik nagy fellendülése – ezekben jobbára politikai álláspontok kerültek megvitatásra, ám sok egyéb kérdés is felmerülhetett.[28] Ekkoriban egyre-másra indulnak a különböző sajtótermékek – ezek egy része kimondottan a hadihírekről való tudósítást vállalta, így a háborúról eladdig példátlan módon napi szinten érkeztek információk.[29] S végezetül a nyomtatás fellendülése a buzdítás új formáinak nyitott teret. Inszurgens nóták tömegei jöttek létre ekkor (vagy korábbi nóták alakultak át a célra), s ezek egy jelentős részét ki is nyomtatták. A névtelen költők tömegei mellett ott álltak

25 Cserneki és Tárkői gróf Dessewffy József és Kazinczi Kazinczy Ferencz kiküldött táblabiráknak *Vélemények a' tek. Zemplény-várm. rendeihez a' Győrnél MDCCCIX. Jún. XIV. elesett vitézeknek állítandó emlék dolgában,* Szentes József' betűjivel, S. Patakon, 1811.; Cserneki és Tárkői gróf Dessewffy József és Kazinczi Kazinczy Ferencz kiküldött táblabiráknak *Vélemények a' tek. Zemplény-várm. rendeihez a' Győrnél MDCCCIX. Jún. XIV. elesett vitézeknek állítandó emlék dolgában,* Másodszori, megigazított Kiadás, Nyomtat. Nádaskay András által, Sáros-Patakon, 1811. Ehhez lásd Nagy Ágoston, *„Elestjeink' oszlopa mellett új bajnokok fognak hazafiúi lángokra gyúladhatni"? A sátoraljaújhelyi inszurrekciós emlékmű tervezete és a nemesi patriotizmus nyelvei,* Sic Itur ad Astra 65. (2016), 53–90.

26 Ehhez lásd Poór János, *Adók, katonák, országgyűlések 1796–1811/12,* Universitas, Budapest, 2003.

27 A magyarországi Napóleon-kultuszhoz lásd Kosáry Domokos, *Napóleon és Magyarország,* Magvető, Budapest, 1977. Egy friss esettanulmány: Muraközy Virág, *„a' kinél nagyobbat én a' históriákban nem ismerek". Kazinczy Napóleon-képe,* ItK, 2018/6., 768–784.

28 Lásd Kovács Ákos András – Szűcs Zoltán Gábor, *Hogyan olvassuk a 18. század magyar politikai irodalmát?,* Korall 35. (2009/4.), 147–174.

29 Gábor Vaderna, *Language, Media and Politics in the Hungarian Kingdom between 1770 and 1820 = Media and Literature in Multilingual Hungary, 1770–1820,* szerk. Ágnes Dóbék – Gábor Mészáros – Gábor Vaderna, reciti, Budapest, 2019, 9–18.

ismertebb és kevésbé ismert nevek is. Mindez persze egy igen sokarcú diszkurzív tér, amely számos szubkultúrára tagolódik, s nem feltétlenül mutatnak egy irányba az itt hangot nyerő vélemények és az itt használt társadalmi gyakorlatok.[30]

Berzsenyi Dániel több egymást követő inszurrekció alkalmával is írt buzdító ódát. 1797-es *A' Felkölt Nemességhez a' Szombathelyi táborban* és a *Herczeg Eszterházy Miklóshoz, midőn a' Szombathelyi táborban commandérozá a' Nemességet*; 1805-ös *A' Felkölt Nemességhez*. A francia háborúkhoz tartoznak még más, hadi eseményekre reflektáló költemények is, mint *Az Ulmai ütközet* vagy *A' Magyarokhoz 1807.* E „hősi alkaiosziak" – ahogy Csetri Lajos nevezte őket – persze szépen beilleszthetőek lehetnek a korabeli inszurgens költemények sorába. Talán e körülmény is gyanút kelthet, hogy Csetrinek abban nem feltétlenül van igaza, hogy Berzsenyi ezeket az „íróasztalfiók számára írta, saját lelkesítésére",[31] s csak annyi mondható el, hogy e költemények korabeli használatáról, esetleges kéziratos nyilvánosságáról jelenleg semmit sem tudunk. Sőt, voltaképpen arról sem tudunk semmit, hogy Berzsenyi vajon találkozott-e valamikor a felkelő magyar seregekkel, esetleg saját magának bármi akár közvetett, akár közvetlen módon lehetett-e köze hozzájuk. Mivel a Dunántúlon élt, annyi mindenesetre feltételezhető, hogy a francia háborúk következményeit neki is meg kellett szenvednie: s ez nemcsak a hadiadók emelkedését jelentette, hanem az országban állomásozó és kóborló hadak okozta kellemetlenségeket.

Ám Berzsenyi közel sem a kellemetlenségekre utal, s a költeményekben megjelenő veszélyek is jóval nagyobb távlatúak, mintsem az adott helyzetre lehetne vonatkoztatni őket. Hogy számára a konkrét eseménynél jóval távolabb mutatott e kiterjedt háború, jelzi, hogy már az 1808-as kötetében elszórva jelennek meg a vonatkozó versek – s inkább gyenge motivikus összefüggések kapcsolják őket együvé. Sőt a költemények idő- és térbeli szituáltsága a későbbiekben sem volt fontos a számára: például a két 1797-es költeményt, melyek az 1808-as kompozícióban még egymás mellett szerepeltek, 1813-ra úgy bontja szét, hogy közéjük helyezi a szintén datált, szintén egy nemesi felkeléshez kapcsolódó 1807-es („Forr a világ bús tengere, ó magyar" incipitű) *A' Magyarokhoz* ódát.[32] Elmondható hát, hogy a versek alkalmának dátumai

30 Tóth Zoltán, *A rendi norma és a „keresztyén polgárisodás". Társadalomtörténeti esszé,* Századvég, 1991/2–3., 75–130.

31 Csetri, *I. m.,* 119.

32 Berzsenyi Dániel költeményeinek első változatai jobbára a Kazinczy-hagyatékban fennmaradt autográf 1808-as gyűjteményből ismertek. Nagyrészt Kazinczy tanácsára alakította át ezt a kompozíciót, s ez jelent meg nyomtatásban 1813-ban. A továbbiakban minden költeménynél reflektálni fogok Kazinczy javaslataira és Berzsenyi reakciójára. Ahol nem jelölöm külön, ott az *ultima manus* szerinti (az 1813-as változattól csak helyesírásában különböző) 1816-os változatot idézem. A Berzsenyi-textológia helyzetének összefoglalása: Vaderna Gábor, *Berzsenyi Dániel verseinek kiadástörténete. Egy új kritikai kiadás dilemmái,* Somogy, 2008/2., 56–66. Az 1808-as gyűjtemény megtalálható: Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, M. Irod. Lev. 4-r. 44. sz. A vonatkozó kiadások: Berzsenyi Dániel' *Versei,* kiadá Helmeczi Mihály, Trattnernál, Pesten, 1813.;

nem feltétlenül egyeznek meg a vers végleges szövegének kialakításával, illetve a szövegek hol közelebb, hol távolabb kaptak helyet egymástól a különböző kompozíciókban, s így hol összeálltak egy verscsoporttá, hol a privát élet versei között kaptak helyet.

1797: mitológia, történelem, alkalom

1797 elején a francia seregek komolyan előrenyomultak, ami már Bécs megtámadását is lehetővé tette. I. Ferenc 1797. április 8-án szólította fegyverbe a magyar nemesi felkelést. Vas vármegye rendjei 1797. április 15-én gyűltek össze a szabad ég alatt, a szombathelyi püspöki palota udvarában, hogy a hadi állapot következményeit megbeszéljék. Kétezer gyalogosból és ezer lovasból álló bandérium felfegyverzése mellett döntöttek.[33] Május 2-án már gyülekeznek is a lovasok Szombathelyen, egyelőre herceg Batthyány Lajos főispán vezérlete alatt.[34] Herceg Esterházy Miklós még júniusban is Pápán van, és a Veszprém megyei bandériumok gyülekezését felügyeli.[35] Augusztus végére a különböző bandériumok Szombathely környékén egyesülnek. A Magyar Hírmondó tudósításában részletesen olvashatunk a vármegyei alakulatok felvonulásáról. Az ismeretlen levelező így kommentálta a látottakat: „Ezen 's több ily derék magok viseletekre nézve, Hg Eszterházy Districtuális Generálissok, minden Közlegénynek 10, és minden Altisztnek 20 krajtzárt rendelt a' magáéból múlatságokra. Ugyan így serkentett Ő Hertzegsége a' Weszprémi gyalog Sereget is jó maga viseleteért, summásasann osztogattatván nékie érdemlett jutalmat. Ha tsak valamely akadály nem adja elő magát, Aug. utólsó napján ismét nagy maneuverünk leszsz."[36] Kellett is a katonákat csillapítani némi zsolddal: a beígért hadművelet ugyanis elmaradt, s a sereg némi várakozás után végül feloszlott. Berzsenyi ódái persze minderről semmit sem tudnak.

Berzsenyi 1797-ben írta ódáját a Szombathelynél gyülekező seregek vezéréhez, herceg Esterházy Miklóshoz. Amikor Kazinczy Ferenc 1808-ban az óda első változatát elolvasta, rögtön arra gondolt, hogy ez a vers egy rossz értelemben kidolgozott alkalmi költemény, mely konkrétan pénzt kunyerál a hercegtől. Ebben az időben a rendi költészetnek e mecenatúrából élő és a megverselt személy politikai reprezentációját szolgáló típusa még széles körben elterjedt volt, ám Kazinczy reakciója már azt is mutatja, hogy az efféle lírával kapcsolatos ellenérzések is megjelentek.

Berzsenyi Dániel' *Versei,* kiadta egy kalauz Értekezéssel megtoldva barátja Helmeczi Mihály, Második, megbővített kiadás, Trattner János Tamásnál, Pesten, 1816. A versek kritikai kiadása: Berzsenyi Dániel *Költői művei,* s. a. r. Merényi Oszkár, Akadémiai, Budapest, 1979.

33 Magyar Hírmondó (11.31) 1797. április 18., 470–471.

34 Magyar Hírmondó (11.37) 1797. május 9., 556.

35 Magyar Hírmondó (11.47) 1797. június 13., 556.

36 Magyar Hírmondó (12.18) 1797. szeptember 1., 294.

p. 39. Pannon legelső embere (pénzben!), támasza? bár úgy volna! Ezen változtatást tettem, hogy az óda nevetséggé ne váljon. Ne csinálj magadnak faragott képet, megmondotta Mózes; a' ki haragudott, hogy az arany-t imádtatni látta.

bölcs vezetők, atyák. Sütés.

Szélvészeket zabolázva tartók. Zu gezwungen.

Az 5dik strophát alig lehet érteni. – Tűnik nem tü^{U}nik.

Hagyd-el kérlek azt a' 9dik stróphát és azt a' Nelsont.[37]

Berzsenyi válasza elérti Kazinczy célzását, s határozottan visszautasítja a mögötte rejlő előfeltevést:

Eszterházy. Melly igen csudálkozom hogy te engem nem értesz! Ne ugy nézd ezen ódát mint költői mívet vagy valamely üres hízelkedést, hanem mint hazafiúi áldozatot, mellyel én a' leg hatalmasabb Magyart, a' poesis' fátyolyában, az ő leg szentebb hazafi kötelességére emlekeztetem, és a' M[agyar] múzsanak nevéb[en] előtte le borúlok. Ez az én leg szentebb odám. Tekíntsd meg azt kérlek még eggyszer ezen szempontból, 's látni fogod, hogy az nem hizelkedés, hanem igen finom 's alattomos szemrehányás, látni fogod mondom, hogy én már gyermek koromban méltó voltam a' te szeretetedre. Az én legjobb odaimnak becsét azoknak czéljaikban keresd, egyéb eránt engem meg nem fogsz érteni. A' másik odából sem vethetem-ki az Eszterházyt, mert azzal az odának legszebb 's legjelentőbb részét vetném el.[38]

Ami meglepő: Kazinczy ezt az érvelést elfogadta.[39] Azt persze nehéz megítélni, hogy Esterházy értette-e az „alattomos [azaz: »rejtett«] szemrehányást", mindenesetre az olvasási ajánlat, melyet Berzsenyi megfogalmaz itt, egy neoklasszicista olvasási módot kínál a költeményhez. Ennek értelmében a vers lényege, hogy a valóság mögötti formákra mutasson rá, s ez a platonikus átlényegítés lehetőleg valamiképpen szintemelkedést is hozzon. A poézis fátyola azért borul rá a költeményre, mert így lehet elemelkedni a táborbeli körülményektől, s valami másról, valami azon túliról mondani valamit. Ez a valami ebben az esetben a *hazafiúi kötelesség* volna. Berzsenyi tehát olyanformán lépne túl a rendi költészet reprezentatív formáin, hogy a konkrét alkalomból egy fogalmi szintre nézvést kínál tanulságokat (ebben az esetben valamiféle kötelességetikai dimenziója volna mondanivalójának). Bár – tegyük

37 Kazinczy Ferenc Berzsenyi Dánielnek, Széphalom, 1808. december 23. = Berzsenyi Dániel *Levelezése,* s. a. r. Fórizs Gergely, EditioPrinceps, Budapest, 2014, 27.

38 Berzsenyi Dániel Kazinczy Ferencnek, Nikla, 1811. február 15. = Berzsenyi *Levelezése,* 188.

39 „H. Esz[terház]yhoz írt ódádat most értem. Ki vagy mentve. Én is teszek úgy néha, mert másképen nem lehet." Kazinczy Ferenc Berzsenyi Dánielnek, Széphalom, 1811. március 8. = Berzsenyi *Levelezése,*198.

hozzá – a félreértések elkerülése végett – nehogy más is Kazinczy módjára olvassa félre sorait – Berzsenyi úgy döntött, hogy az első sort a Kazinczy tanácsolta változatra cseréli. A kérdés mármost az, hogy egy hadiállapotban lévő ország egyik vezetőjének erényeit (melyek nyilván közvetve a nemzet számára szolgának például) miképpen lehet poétikailag megfogalmazni.

Az óda tétje, hogy miképpen lehet nyelvet találni a jogos erőszakhoz. Kicsit kifordítva a problémát: miként lehet az erőszak legitimációjához (kötelességetikájához) olyan nyelvet találni, ahol erre a közösség érdekében elkövetett erőszakra valamiféle nyelvi erőszak kényszeríti a történelmi szereplőt? S vajon a diskurzus rendje magában hordozza-e a hatalom és az erőszak kötelességetikáját?

Ha elkezdjük a vers olvasását, akkor rögtön a magyar nemesi eredetközösségi narratíva egyik legismertebb elemére bukkanunk. Az eredeti verzióban itt még ugyan „Pannon leg első embere támasza!" megszólítás szerepelt, s az 1813-as változat sokkal egyértelműbb a maga Árpád-utalásával („Árpád' virágzó magva"), a második sor már eredetileg sem hagyott kétséget afelől, hogy a honfoglaló ősök közvetlen leszármazottaiként vérüket a hazájukért áldozó nemesek történetileg folytonos hagyományára történik utalás. Márpedig ez a hagyomány kötelezi is valamire a nemest (ebben az esetben Esterházyt): meg kell felelnie annak a tradíciónak, mely a közösségért az egyéni érdekeit feláldozó sztoikus etikában látja egy nemzet jövőjének garanciáját. Az persze, hogy a múlt milyen örökséget rak – mintegy nehézségként – a jelenre, közel sem egyértelmű. Berzsenyi itt a magyar rendi költészet klasszikus időszemléletének megfelelően sorjázza egymás mellé a dicső múltat és a múlt veszteségeit. Előbb a győzelem kerül szóba (1. vsz.), majd a béke fenntartóiként tűnnek fel az Esterházyak (2. vsz.), s végül egy arányos szerkezetben a veszteségek kerülnek elő (3. vsz.). Eközben az Esterházyak mintegy mitikus magasságokba is emelkednek, amikor a szélvészeket zabolázzák meg a bölcs vezetők és atyák. E versszakban Berzsenyi valószínűleg Boreasra utal (aki a *Horácz* című versében is szerepel): ő ragadta el Erekhtheusz király szép leányát, Órithüiát, mivel az athéni király nem volt hajlandó férjhez adni hozzá. A következő athéni királyok egyike, hogy megbékítse a még később is háborgó Boreast, felépítette a szelek tornyát a tiszteletére. Ebben az allegóriában a békére vezető bölcsesség az Esterházyaké: ők tudják megzabolázni a vad szeleket. A következő szakaszban a történelmi példa is egy effajta mitológiai fénytörésbe kerül: a vezekényi csatában elesett négy Esterházy így lesz maga is mitikus figura.[40]

A „győztes viadal – béke – vesztes viadal" sorozat lehet ártatlan párhuzam is, de akár benne is foglaltathatik minden történelmi nép életének szükségszerű lefolyása. Arról az organikus metaforáról van szó, amely egy ember életének mintájára képzeli el a nemzet

40 Lásd Szabó Péter, *A végtisztesség. A főúri gyászszertartás mint látvány,* Magvető, Budapest, 1989.

sorsát, s e narratív mintát szinte minden nagyobb ívű történeti narrációra kiterjeszti. Ehhez persze szükséges az is, hogy Esterházy Miklós alakja mintegy magában is foglalja e történelmet, szűkebben saját családja történelmét, tágabban pedig azt, amit e család története integrál – azaz a nemzet történetét. A vezekényi csatában hősi halált halt négy Esterházy, akiknek nagyszabású reprezentatív temetése teremtette meg az Esterházy család legismertebb történeti mítoszát, így lesz azonos a Berzsenyi korabeli Esterházyval, akinek így mintegy akár a halálba is kötelessége lesz követni mártíriumságot vállalt elődeit.

Az első három szakasz három életfázisa úgy is olvasható, mint Esterházy Miklós sorsának lehetséges tükrei. Azonban abban a konkrét háborús helyzetben, melyet a cím pontosan elhelyez térben és időben, közel sem mindegy, hogy a három lehetőség közül melyik érvényesül végül. A konkrét helyzet és a mitológiai térbe emelt kötelességetikai dimenzió egymásba játszását jelenti be a 4. szakasz: ebben az esetben a *láttam* egyszerre jelentheti szó szerint azt, hogy Berzsenyi valóban látta Esterházyt,[41] de azt is, hogy miként öltött testet a „nemzeti lélek", illetve a szemek „villám sugarában", illetve az „ősi dicső vasban" ismét csak egyszerre van jelen a konkrét történelmi szituációban megjelenő történeti ágens, valamint a múlt mitológiájából kiemelkedő hérosz. Utóbbit véve a történeti ágens feladata nem más, mint hogy a múltban megképződött (imaginált) hérosszá nőjön fel.

Ezt a felnövekedést szolgálja az, amit én a nyelv erőszakjának neveztem. Berzsenyi azzal játszik, hogy a következő néhány szakasz mitikus és történetfilozófiai analógiák sorát villantsa fel, miközben mindvégig tisztázatlan marad, hogy a gondolatmenetet felvezető *láttam* vajon a konkrét helyzet leírása (s akkor Esterházy megemelése nem más, mint valamiféle hízelgés, mint Kazinczy elsőre olvasta), vagy pedig e *láttam* már a neoplatonikus *exaltatió*t jelöli, egy olyan továbbemelkedést a természet rendjén, melyre csak a poéta képes (s akkor ebben az esetben a továbbiak inkább vágyképek, víziók volnának).

Az ötödik szakasz, mely a „fene háború" megszűnését vizionálta, egyszerre lehetett egy jövőbe futatott vízió (előbb-utóbb véget érnek a franciák elleni háborúk), valamint a mitikus hagyomány narratív mintázata. A történetelem ugyanis, melyre itt Berzsenyi utalt, jól ismert: Vergilius *Aeneis*ének elejéről származik, amikor Neptunus lecsillapította a háborgó habokat, s így megmentette Aeneas életét. A kontextusától megfosztott jelenet azonban itt némileg magára maradt: nem tudni, hogy Esterházy azonos-e a tenger habjain hánykolódó, épp új hazát kereső Aeneasszal, vagy pedig a tenger lecsillapodása csak egy új, békésebb korszak beköszöntét jelzi (s csak mellesleg villant fel a vergiliusi jelenet). Nem tudni, hogy Aeneas-Esterházy e jobb kornak alapítója-e (tehát Aeneas jövője, melyet az olvasó nyilván ismer, beleértetik-e a képbe), vagy pedig az új korszak

41 Merényi Oszkár a kritikai kiadásban szó szerint érti a víziót bejelentő igét *(Láttam)*. Erre semmilyen kézzelfogható adat nem áll rendelkezésére. Lásd Berzsenyi *Költői művei,* 285.

mintegy szükségszerűen jön el (s Esterházy dicsőséges hadi teljesítménye, melyet még csak ezután fog végrehajtani, vezet majd el oda). Emlékezzünk, Kazinczy is azt írta e szakaszról, hogy alig érthető – nyilván erre az ambiguitásra célzott.

A dilemma eldöntésében a következők sem segítenek. Berzsenyi képeket halmoz egymásra, ám e képek logikai viszonyai meglehetősen homályosak maradnak. A szépség és a nagyság fogalmi szinten jelennek meg (a nagybetűs írásmód is jelzi ezt), de meghatározásukat nem találjuk. Szép és Nagy tehát a borostyán, a harci szekér, a harcban szerzett sebhely, a félistenné váló hős, a bajnok, a dicsőség, a fényes ország és a tudomány gyümölcse. Voltaképpen csak annyit árul el, hogy „Minden Nagy és Szép, mellyet az ó világ' / És e' jelenkor' mívei közt csudálsz". Ez a *minden* volna az, amit felsorol. Ám hogy ezek között volna értéksorrend, esetleg időben követné egyik a másikat – erről semmit sem tudunk meg. Idézzük Csetri Lajos szavait:

> De mint versei antik motívumaiból is láthatjuk, másik forrása épp az antikvitás tekintélye lehetett. Míg ugyanis a felvilágosodásnak legalább a gondolkodói (ha nem is a rájuk hivatkozó politikusai) korábban tényleg bizalmatlanul néztek a birodalomteremtő és hódító harci erényekre, s a felvilágosodás másik, rousseau-i vonulata pedig, a harci erények iránti nosztalgiával egyesülten, a kultúrkritika gesztusaiban nem fonódott össze a tudományok iránti föltétlen megbecsüléssel, addig Berzsenyinél mind a birodalmi szemléletű Horatius, mind a platonista, a spártai és az athéni (tudományos és művészeti) hagyományokat egyszerre megbecsülő és közvetítő Plutarkhosz hatása e két elem közé nem emelt válaszfalat.[42]

Csetri számára a megidézett hagyományok (neoplatonista szépség és harci értelemben vett nagyság), az ő szavaival a plutarkhizmus athéni és spártai modelljei némiképp ütik egymást. Pedig lehet, hogy éppen itt van, e kettő egységében, tehát harc és tudomány egységében az, amit Berzsenyi keresett a képek kavalkádjában. Miképpen a „tengerek' Istene" képével állt bele az óceán dagályába, azaz bátran nézett szembe a tomboló habokkal, azonképpen Esterházynak is nyilván e bátor szembenézés kötelessége. Mindazonáltal, amikor e habok ellepik őt, kötelessége mintegy kiszűrni a szép és nagy dolgokat e felfordulásból. Hatalom és tudomány itt nem egymás ellenében vannak jelen, hanem egymás mellett – s nyilván Esterházyban kell ezeknek testet ölteniük. Ugyanakkor a képek tengerének áradása (az óceán áradásának analógiájára) nem éppen csillapulni látszik, hanem dagályosan ömlik néhány versszakon keresztül. Ez az áradás pedig visszamegy a költemény indulásának szituációjára (ti. hogy épp egy háború kellős közepén gyülekeznek a seregek, akiknek itt kell megfelelnie).

42 Csetri, *I. m.*, 123.

A 8. szakasz világtörténelmi távlatba emeli a költeményt. A világtörténelemben ugyanis hatalom és tudomány „ragyogtat" – Athén nyilván a tudomány példája, Róma inkább a hatalomé, ám talán az sem túlzás, ha azt vélelmezzük, hogy mind a két nagy birodalom tudományra és hatalomra (azaz: erőre) épült. (Közbevetőleg: itt ismét szerepel egy magára hagyott utalás – ezúttal a tudományt az embereknek adományozó Prométheuszról.) A két birodalmi főváros itt csak pozitíve jelenik meg, míg más Berzsenyi-versek (mint például *A' Magyarokhoz* óda) felidézik a republikánus narratívát a nagy birodalmak felnövekedéséről, korrumpálódásáról és bukásáról. Ez azért is figyelemreméltó, mivel a költemény három nyitó versszaka még egy olyan történeti narratívát villantott fel, ahol a nagyságot az áldozat követi – itt viszont, ahol e városok története mintegy magában hordozza ugyanezt az ívet, inkább a szépség és nagyság, tudomány és hatalom együttállásának példájaként jelennek meg.

A következőkben a költemény ebből az elvont, egyszerre történeti és mitikus, mindenesetre az éppen zajló háborútól messzire eső távlatból vált vissza a vers elhangzásának konkrét szituációjába. Az eredeti kidolgozásban itt két versszak is szerepelt. Előbb a francia háborúk európai horizontjából vetett egy pillantást a helyzetre, majd a magyar szituáció következett. Az elhagyott szakasz világosan mutatja kultúra és hatalom fentebb mitikus távlatban felvillantott összefüggéseit, ám itt a két nagy birodalom már a kortárs Franciaország és Nagy-Britannia lesz:

Nézd a' virágzó Gallia Népeit
'S Nelson Hazáját, – rettegi a' világ
Ez Esz s Erő két nagy tsudáját,
'S hirdeti napkelet és enyészet.

Gallia és Nelson hazája Athén és Róma modern kori analogonja. (Kazinczy számára nyilván ez volt az a túlzás, ami miatt a szakasz elhagyását javasolta.) Berzsenyi itt arra is kísérletet tesz, hogy a kultúra és hatalom kettősét (ész és erő két nagy csudáját) finoman visszautalja a születés és pusztulás dilemmájához. A napkelet és enyészet ugyanis jelentheti azt is, hogy 'napkelettől napnyugatig', tehát szerte a széles világban elismerik e két, egymással amúgy hadakozó birodalmat, másfelől a Nyugatot az *enyészet* főnévvel írja le, amely elég nyilvánvalóan játszik rá a pusztulás lehetőségére.

A vers végső változatának 9. szakasza rántja vissza a magyar valóságba a gondolatmenetet. Egy ellentétben fejezi ezt ki: a nemzet számára annak ellenére nem terem dicsőség, hogy ezer nemes harcol érte (ők volnának az Esterházy vezette sereg). A fentiek fényében azonban nem világos, hogy milyen távlatban zajlik e harc: a magyarok mitológiai harcot vívnak (a *laurus* említése erre utalhat), világtörténeti perspektívában háborúznak (Athén és Róma kultúrája és hatalma), vagy éppenséggel a szombathelyi táborban gyülekező sereg próbál meg az acélhegyeken áthatolni.

Ebben a hármas tagolásban jelenik meg az utolsó versszakban Esterházy, s ebben a három távlatban egyszerre és külön-külön is érvényesül a hazáért való áldozat vállalásának etikai parancsa. Az „Istenek fő polczra tettek" – íme a mitológiai távlat; „véreidet segélld" – íme a történelmi távlat (a család története kötelez valamire), illetve a konkrét szituációra vonatkoztatottság. A dicsőség templomának toposza épp ezért idézhető itt fel: az egyszerre képes e három dimenziót egyesíteni, illetve magába tudja fogadni e képzet a kultúra és hatalom Berzsenyi által felmutatott együttállását.[43]

A hatalom és erőszak – mint láttuk – Berzsenyinél szorosan összetartoznak (szinte szinonimák e versben). A másik oldal: a kultúra (ami itt tudomány és ész). A létezés e két szférája azonban nincs egymással ellentétben, hanem a hatalmat az képes magánál tartani, akinek a létezés másik dimenziójában is megvan a maga kiváltsága. Az erőről való beszéd, amikor versben történik, magától értetődően a kultúra nyelvén szólal meg, ám ekkor is az erőnek ad teret. Berzsenyi ezt úgy oldja meg, hogy bár van egy alapvető történeti narratívája (a történelem analóg az organikus élettel), a hatalmat és kultúrát birtokló egyén (itt: Esterházy Miklós) mítosz, történelem és valóság együttes erőterében helyezheti el magát. Így az erő kiemelheti az egyént a történelmi szükségszerűségből, és mítosszá avathatja őt.

Erő, erőszak, hatalom

A modernitás a jövőtől megköveteli az erőszak minimalizálását. A jövőtől, mivel önnön jelenében képtelen korlátozni azt.[44] Berzsenyi számára az erőszak legitimálása nem annyira kérdés, mint mibenléte. A harci erények nemesi-rendi képét, mely oly gyakran tért vissza a 19. század elejének inszurgens költészetében, mitológiai és világtörténeti perspektívában is láttatja. Az erőnek, hatalomnak virtus általi birtoklása nemcsak az egyén eposzias hősiessége felé mutat, hanem felfüggeszti az időbeliség távlatait, amennyiben a virtus időtlenségét veszi magára a történelmi ágens. Képes lehet-e az időben létező ágens atemporális létezési formára váltani? E kérdésre az elemzett vers affirmatív választ adott. Ugyanakkor fontos – már a modernitás felé vezető tanulság –, hogy az erőszak nyelve alapvetően esztétikai karakterű lett. Másként fogalmazva: az erő, a hatalom immár nem a premodern egyén privilégiuma, hanem a modern társadalmak nyelvi-diszkurzív teljesítményének függvénye.

43 A dicsőség temploma képzetéhez lásd Porkoláb Tibor, *„Nagyjainknak pantheonja épül". Közösségi emlékezet, panteonizáció, emlékbeszéd*, Anonymus, [Budapest], 2005, 11–62.

44 Reemtsma, *I. m.*, 212–214.

pp. 131–142

BARTAL MÁRIA

„HÚSBÓL SAJTOLT HANGOK"
Az erőszak jelentésteremtő közege Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetében

Borbély Szilárd kötetéhez kiindulásként az Emmanuel Lévinas munkáit olvasó Judith Butler megközelítése bizonyult számomra termékenynek, amikor a *Precarious Life* és *Frames of War* című munkáiban a „törékeny élet" lévinasi gondolatából kiindulva helyezi el az erőszakot az agresszivitás lehetőségtartományában. Az erőszak elleni harc szolgálatába állított agresszivitásnak harcolnia kell önmaga lehetősége ellen is, vagyis az ellen, hogy erőszakká alakuljon át. Butler kiemeli, hogy az erőszakmentesség (*non-violence*) Lévinasnál nem békés állapotból, hanem két impulzus feszültségéből táplálkozik: egyaránt félek attól, hogy az erőszak áldozata és hogy okozója leszek.[1] Ezzel összefüggésben kapnak helyet a Lévinas által kidolgozott etikai nyelvben a másikra hangoltság kulcsszavai: a vád, az üldözöttség, a megszállottság, a helyettesítés és a túszállapot.[2] A francia filozófus számára az etikai viszony nem a reflektív tudat, hanem a prereflektív érzékenység szintjén helyezkedik el,[3] a Másikhoz való közelség alapja pedig a helyettesítés. A Másik jelenlétének katakréziseként[4] használt *arc* morális felhívás, erre válaszolni, jelentését megérteni azt jelenti, hogy tudatában vagyunk, milyen könnyen kioltható az élet, és visszautasítjuk az erőszakot. A Másik arca kettős, ambivalens igényt támaszt, elpusztításának kísértését és az erőszak tilalmát. Butler visszatérően hangsúlyozza, hogy a megsemmisítésére sarkalló impulzusnak ellenállni pozitív agresszió, amelyre a demokráciáért vívott harcban, az elnyomottak jogaiért való küzdelemben van szükség.[5] Étienne Balibar, aki a politikai filozófia egyik kulcskérdésének tekinti az erőszak és a politika viszonyát, az erőszak apolitikus, társadalmon kívüli, korlátozott, illegális és instrumentális fogalmát kritizálja, amikor azt fejtegeti, hogy az erőszak számos megnyilvánulási formája abból az apóriából származik, hogy nem tudjuk, miben és mennyiben különböznek (ha elkülöníthetőek egyáltalán) az erőszak egyéni és kollektív, régi (archaikus) és (poszt)modern formái, és ezért ritkán mondunk minőségileg többet,

1 Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence,* Verso, London – New York, 2004, 137.
2 Simon Critchley, *Az eredendő traumatizáltság. Lévinas és a pszichoanalízis,* ford. Seregi Tamás, Helikon, 2007/1-2., 636.
3 Ehhez lásd: *Uo.*, 641.
4 Butler megjegyzi, hogy az *arc* kifejezés végső értelemben annak hangját helyettesíti, amikor a nyelv kiüríti önmagát, a jelentést megelőzőt vagy annak határait. Vö. Butler, *Precarious Life,* 134.
5 Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?,* Verso, London – New York, 2009, 48; 77; 172–173.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.131

mint hogy elviselhetetlen a számunkra és elutasítjuk.[6] Ma az erőszak igazi kihívást jelentő formái és hatásai Balibar szerint nem a klasszikus, normalizált leírások felől mutatkoznak meg, hanem az ultraobjektív, illetve ultraszubjektív erőszak formáinak átjárhatósága felől, melyeket a kegyetlenség szélsőséges eseteiben tapasztalunk.[7] Balibar ultraobjektív erőszakként értelmezi a kegyetlenség szélsőséges elszemélytelenítését és univerzalizálását (például amikor természeti katasztrófáról beszélünk, holott nem a természet idézte elő a földrengéseket, az erdőtüzeket és a járványokat), ami megfigyelhető az erőszak olyan szisztematikus és ritualizált formáiban, mint a genocídiumok, amelyek nemcsak az idealizált egóhoz igazodnak, hanem egy személytelen instanciához is, ahova a döntéshozás képessége áthelyezhető.[8] Az erőszak ultraobjektív megnyilvánulásai az áldozatokat szemétnek, redundáns, használhatatlan feleslegnek tekintik. Az erőszak ultraszubjektív formáit, amelyek a korábbitól az értelmezés során ugyan elkülöníthetőek, de a gyakorlatban szoros összefüggést látunk közöttük, megszemélyesítéssel hozzuk létre: egyének vagy csoportok testesítik meg a gonoszt, akik olyan sátáni hatalomra tesznek szert, hogy mindenáron, akár az önpusztítás révén is el kell távolítani, meg kell semmisíteni őket.[9] Az erőszak kulturális reprezentációi az áldozatokat gyakran állatmetaforákkal jelölik, jelezve, hogy a személyes és az objektiválható kombinációiként, határhelyzeteiként tekint rájuk a társadalom.[10] Az erőszak és a jogállamiság viszonyának egyik kulcskérdése a (politikai) filozófiában századok óta a szuverenitásé, vagyis hogy kinek van joga az erőszak alkalmazásához és a gyilkossághoz. Borbély kötete az erőszak privatizációját, áruvá válását, kormányzati elvvé válását és kiemelt szerepét a szórakoztatóiparban nem kortárs jelenségként szemléli: ezek a folyamatok a legendák ismétléseiben és az ódák reflexióiban visszatérő mintázatokként mutatkoznak meg (*A Hasonlítás, A bizalomhoz, A tízezer*).

Az agresszió terminusát Kiss Endre fenomenológiai megközelítése pontosíthatja tovább, amely nyílt, tudatos, közvetlen, demonstratív és ellenséges határátlépésként definiálja a fogalmat. Az agresszivitás verbális, környezeti, szimbolikus, viselkedésbeli, virtuális vagy szituatív jellegének elkülönítése egyben az erőszak gyakorlásának különböző területeit is kijelöli.[11] Konrad Lorenz nyomán ez kiegészítendő azzal, hogy a társadalmi határátlépés mindig támadó, szemben a defenzív, határvédő etológiai agresszivitással.[12] A zsákmányszerző

6 Étienne Balibar, *Violence and Civilty. On the Limits of Political Philosophy,* ford. G. M. Goshgarian, Columbia UP, New York, 2015, 1–2.
7 *Uo.*, 13; 52.
8 *Uo.*, 70.
9 *Uo.*, 52.
10 *Uo.*, 71.
11 Kiss Endre, *Az agresszió perspektivizmusa. Meghatározási kísérlet = Lábjegyzetek Platónhoz 14. Az agresszió,* szerk. Laczkó Sándor, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány – Magyar Filozófiai Társaság – Státus, Szeged, 2016, 178–179.
12 *Uo.,* 180.

agresszivitás mellett kiemelendő a célra nem irányuló, véletlen áldozatokat célzó, úgynevezett *displaced* agresszivitás. Az agresszió határátlépésként való fenti meghatározása magával vonja a tettes és áldozat elkülönítését, ezen aszimmetria kiegyenlítése az igazságosság jegyében tudományelméleti és módszertani értelemben türelmes, komplex megközelítést igényel. Reményeim szerint a következőkben láthatóvá válik majd, hogy Borbély Szilárd *A Testhez*[13] című kötetének egyik tétje meggyőződésem szerint éppen ennek az aszimmetriának a módszeres lebontása. A kötetben a másik test megsebzése a fogyasztás kontextusába ágyazódik, az áru mint a határátlépés szubsztrátuma jelenik meg, és a végső elsajátításra irányuló akarat magát a gyilkosságot is áruformává teszi.

A Testhez című kötet önreflexív jellege láthatóvá teszi az erőszak reprezentációjával összefüggő etikai dilemmákat, nevezetesen, hogy az áldozat számára a történet elmondása újabb erőszaktétellé válik, továbbá hogy a befogadásban szükségképpen voyeurizmus kíséri a tanúságot.[14] Vagyis a szöveg, amely erőszakról ír, szükségképpen az erőszak formájává válik és pornográf. Érdemes itt Reemtsma 2008-as, *Bizalom és erőszak a modern társadalomban* című könyvének azon gondolatára utalnunk, amely szerint a nem fizikai erőszakról alkotott elképzelésünk is szükségképpen a fizikai erőszakéhoz igazodik, még tagadás esetén is.[15] A köznyelvben jobb híján fizikaiként megnevezett fájdalom (fáj a válás, a búcsúzás stb.) a határ megtapasztalásának lenyomata. A kiszolgáltatottság Borbély kötetében is elsősorban testtapasztalatként reprezentálható, ahogy – a címet felerősítve – a borítón látható Witkin-festmény, majd az ezt követő Talmud-idézet metaforája is hangsúlyozza: „Minden Isten kezében van – az istenfélelmet kivéve" (Bráhot 33b). A mottó második fele az ódákban visszatérő és hangsúlyos szintaktikai és poétikai eljárások sorát nyitja meg. Az enjambement-technika és a versek számozott egységekre darabolása a pontosítás igényén és a különböző nézőpontok kijelölésén túl az univerzálék visszavonhatóságának, korlátozottságának ismételten megerősített tapasztalatát hordozzák. Borbély a *Történetek a gyilkosságról* című esszéjében a későbbi, *A Testhez* című kötettel összhangban a gyilkosságot a másik individualitásának olyan jelenlevővé tételeként olvassa, amely az élet realitásának mérlegelését, keresztény szemlélettel közelítve a Teremtő autoritásának abszolút érvényét vonja kétségbe vagy korlátozza.[16] A kötet mottójaként idézett szakasz a Talmud értelmezői számára sem tűnik megnyugtatónak, hiszen az akarat szabadságának hangsúlyozása egyúttal Isten hatalmának restrikciójával is együtt jár. Az Ószövetség embere számára az istenfélelem

13 Az idézetek forrása az alábbi kiadás: Borbély Szilárd, *A Testhez. Ódák & legendák,* Kalligram, Pozsony, 2010.

14 Sabine Sielke, *The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790–1990,* Princeton UP, Princeton – Oxford, 2002, 101–102.; Tanya Horeck, *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film,* Routledge, London – New York, 2004, 108–109.

15 Jan Phillip Reemtsma, *Bizalom és erőszak a modern társadalomban*, ford. Papp Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2017, 117.

16 Borbély Szilárd, *Történetek a gyilkosságról* = Uő., *Egy gyilkosság mellékszálai,* Vigilia, Budapest, 2008, 10.

kifejezés Isten tiszteletét jelenti, azaz a négy tórai parancsolat egyikét, annak hiánya pedig a széthúzást, pártoskodást, az egység megsértését. A kötetben idézett talmudi mondat különböző értelmezéseiben közös, hogy arra az esetre, ha az istenfélelem csekély vagy egyáltalán nem létezik, nem kínálnak megoldást. Az erőszakkal, érzéketlenséggel, határsértéssel szemben érzett tehetetlenség és kétségbeesés nyomorultan hétköznapi felkiáltásai („Nem féled az Istent?", „Hát nincs neked szíved?") nyomán *A Szív* című szakasz zárlata tágítja tovább és profanizálja a megkezdett gondolatot a kötet nyitókölteményében, amely a szív hiányának az istenfélelem hiányával szinonim állapotát a mérhető idő kontinuumából való kivetettségként érti. Profán olvasatban az istenfélelem kifejezés sokkal inkább az Istentől való félelmet jelentheti, ami a kötet erőszak-metaforikája vagy akár a *Halotti pompa* Ámor és Psyché-szekvenciái felől kap radikális jelentéseket. Megelőlegezve következtetéseim egyikét, a kötetben az erőszak megtapasztalása az azzal való szembesülés lesz, hogy a lehetségesnek nincsenek határai.[17] De Sade neve ebben a vonatkozásban is elmaradhatatlan a kötetből. A mottó nyitja meg azon szövegek sorát, amelyek Isten helyét és jelenlétét keresik az ezzel való szembesülésben.

A kötet címét ismétlő három vers közül kettő De Sade márki nevét tartalmazza, és ismételten a számozás jelzi, hogy olyan párversek első darabjai, ahol a második rész nem kimondható. A márki figurájának jelentőségére nemcsak jelen megközelítés, hanem a kötet egésze szempontjából az is felhívja a figyelmet, hogy egyike a szövegekben előforduló csekély számú tulajdonnévnek (Isten, Hitler, Ábrahám, Sára, Izsák, Agathon). Bataille emeli ki De Sade *Szodoma százhúsz napja* című szövege nyomán, hogy a szadista számára a vágy tárgya önmagában még közömbös, a tőle szerzett szenvedéssel, elpusztításával tudja a tombolás állapotát megélni, melynek tetőfokán, a tiszta tudat állapotában felszámolható a különbségtétel alany és tárgy között, amely mozzanat felfokozza férfiasságát, és így önmagára tud ébredni.[18] De Sade írásprogramjával Borbély kötetéé annyiban közös, hogy a monotóniáig sorolja a pusztítás, szenvedés, megalázás történeteit, míg eljut a pusztulás ürességéig. A kínzás, a brutális gyilkosság reprezentációiban Borbély szövegei De Sade leírásaitól radikálisan különböző utat választanak. „[…] a gyilkosság, az istenjelként szemlélt test lerombolása nem puszta civilizációs tabu, hanem a kereszténység megalapítását létrehívó istenjel jelöltje elleni agresszió. […] Aki gyilkol, az a test által, amelyet elpusztít, Krisztust is megöli."[19] Pozíciójával összhangban a kötet első verse teremtésmítoszt ír, az ószövetségi jahvista elbeszélés profanizálása a Kéz és a báb metaforikájával rögtön a testi szenvedés és a szabad akarat vonatkozásában veti fel a mottó folyományaként az istenképiség, az isteni autoritás, test és lélek viszonyának kérdéseit. Fodor Péterrel folytatott beszélgetésében Borbély

17 Ehhez lásd: Reemtsma, *I. m.*, 116.
18 Georges Bataille, *Az irodalom és a Rossz*, ford. Dusnoki Katalin, Nagyvilág, Budapest, 2005, 134–135; 142.
19 Borbély, *Történetek a gyilkosságról*, 7.

Szilárd még a *Halotti pompa* versei kapcsán világította meg, hogy a középkor és a barokk gyülekezeti énekei nyomán nyílt meg számára a megalázottságról, a gyászról való beszéd olyan új módja, ahol a modernitást megelőző testtudatban gyökerező szövegek alanyai a másikon keresztül tekintenek önmagukra, és a Megváltón keresztül kontemplálnak.[20] Innen közelítve minden test a krisztusi szenvedés jelét hordozza magán.

a tűszúrás nyomán
kiserkent vérfolt,
a vérző kesztyűbáb

lehetne jel csupán,
amit magára vesz,
s mint a többi báb,
azt zárja el magába

a mozdulat, mint
az időbe merült arc
helyét a ránc, a bőrre
simuló textilek

rejtik el a Kéz
nyomát, amely
a gépezet […]

Az okokra, felelősökre vonatkozó kérdéseket a vetkőztetés, rétegek lehántásának műveleteiként állítja elő a vers, a Kéz nyoma a bántalmazás vagy gyilkosság bizonyítékaként, de az eredetre (a bábu összevarrására) utaló jelként is olvasható. A kötet fokozatosan teszi világossá (különösen *A körvonalhoz*, *A súlyponthoz, Az Anyaghoz [17.]*, *A Gravitációhoz, Az Anatómiához* című költemények segítségével), hogy Kleist *A marionettszínházról* című esszéjének[21] kulcsfogalmai – a mozdulat (a táncos lelkének az útja), a lélek mint vis motrix, az inga, a súlypont – is szervezik az ódák gondolkodásmódját, melyek magasrendű reflexióként kísérik a rontott nyelvű legendák gráciáját: C… úr okfejtése szerint a bábuk mozgása során a lélek valóban a súlypontban tartózkodik, ezért lehet táncuk a szenvelgéstől mentes, míg a tudattalan báb többi része a nehézkedésnek engedelmeskedő élettelen ingaként

20 *A jelentés nem a szövegben van. Beszélgetés Fodor Péterrel* = Uő., *Egy gyilkosság mellékszálai,* 42.

21 Heinrich von Kleist, *A marionettszínházról,* ford. Petra-Szabó Gizella = Uő., *Próza,* ford. Antal László et al., Kalligram, Pozsony, 2013, 321–326.

mozdul.[22] A Részre, a mozdulatra összpontosítás volna az útja az erőszakgépezet megfigyelésének. *A kesztyűbábhoz* a nyelvválasztás fontos mozzanata is: az erőszak működésmódjáról tanúskodó, repetitív történetek nem abszolutizálják vagy hierarchizálják a szenvedés különböző formáit, a mozdulat tanúskodik a lényegiről, de elrejti a Kéz működését. *A Minden* című harmadik rész az ambroziánus himnusz rontott metrikájával versgépként variálja a mottó és az első két egység szavait, a vers monoton kattogása jelzi a spekuláció határait, de a rákérdezés módszerességét is, amelyet a téma megkövetel: az erőszakos tett radikálisan lebonja az előzetesen adott értelmi struktúrákat.[23] A *testet ölt* kifejezés metaforikája test és lélek, materia prima és forma substantialis időleges kapcsolatára utal, ahol a test mint ruha jelzi a materiális, alsóbbrendű komponenst. A költemény specifikációja (a testet mint kesztyűt ölti magára a lélek) arra ad lehetőséget, hogy a teológiai, metafizikai kérdést a nyomozás és az erőszak kontextusában tartsa (a kesztyű azonosíthatatlanná teszi az elkövetőt), kihasználja a *felveszi a kesztyűt* konnotációit (többek között a kötet kockázatos vállalásával összefüggésben), és mozgósítsa az első rész nyomán a felelősség és szabad akarat kérdését (bábumetafora). A vers alcímei, mint később a kötetben oly sokszor, a populáris kultúrában az erotikus vágyhoz kötődő kulcsszavakkal (*simulás, szív, minden*) fejelik meg a szövegegységeket, így már a kötet első szövegénél érzékelhető a tartózkodás a pátosz alkalmazásától (vö. *Az Anyaghoz* című költemény verspárjában a piszkozat és tisztázat viszonyát). Erre utal a következő szöveg, *A kőtáblára* első, szintén köznyelvi mondata is: „Velem nem történt semmi dráma."

Az 1990-es évek második felében válik egyre hangsúlyosabbá a szociológiaelméletben, többek között Trutz von Trotha, Birgitta Nedelmann és Wolfgang Sofsky munkái és kritikus megközelítései nyomán, hogy az erőszakkutatás számára a társadalmi okok firtatása és a következmények elemzése, az erőszak-monopólium kialakulásának vizsgálata helyett a fizikai bántalmazás és a fájdalom újraértése lehet a kiindulópont, vagyis a figyelem az erőszak fenomenológiája felé fordul.[24] Sartre nyomán már Merleau-Ponty is hangsúlyozta, hogy a hétköznapi tapasztalatban a megélt test ugyan „kéznél van", de nem ad hírt magáról, vagyis a tudatban a test hiányának az érzete van túlsúlyban. Drew Leder amerikai orvos és fenomenológus a *The Absent Body* című könyvében[25] ezért a testtudat átmeneti felerősödésének időszakaira és folyamataira fókuszál, a gyorsabb testi változásokra (kamaszkor, várandósság), a betegségre, az öregedés folyamatára, az akadályoztatottság eseteire, az új készségek elsajátításának műveleteire és a testi sérülésekre, bántalmazásra, vagyis a testérzékelés olyan határhelyzeteire,

22 *Uo.*, 323.

23 Michael Staudigl, *Towards a Relational Phenomenology of Violence,* Human Studies, 2013/1, 55–58.

24 Erről bővebben lásd: Michael Staudigl, *Towards a Phenomenological Theory of Violence. Reflections following Merleau-Ponty and Schutz,* Human Studies, 2007/3., 236–238; Reemtsma, *I. m.*, 523–529.

25 Drew Leder, *The Absent Body*, Chicago UP, Chicago, 1990.

amikor az önmegértés radikálisan megváltozik. Az erőszak *áldozata számára a megélt test* (*Leib*) preobjektív helyzete megrendül, az érzékelése során már nem megbízható, adott és közeli nullpont többé, ugyanakkor ebben a diszfunkcionális működésmódban ébred igazán saját testi mivoltának tudatára, és ez lesz az alapja a másikhoz való viszonyának. A passzív-kommunikatív interkorporealitás a közös kiindulópontja a konszenzuális és nem-kölcsönösségében értett erőszakos cselekedeteknek.[26] Szélsőséges és súlyos esetekben azonban már nem a preobjektív helyzet megrendüléséről, hanem a megértés sémáinak radikális beszűküléséről vagy ellehetetlenüléséről kell beszélni. A bántalmazás, erőszaktétel a megélt testet objektiválható entitássá változtatja, megbontja fiziológiai integritását; megfosztja egyedisége tudatától, attól, hogy másokon keresztül személynek tekintse magát, és a lehetőségtől, hogy kimondja: képes vagyok. Kissé didaktikus módon többek között ezekre a következményekre mutat rá *A tízezer* című szöveg az E/1. személyű személyragok kitörlésével.

Reemstma a fenomenológiai analízis során a fizikai erőszak három formáját különíti el: a lokatív, a raptív és az autotelikus erőszakot.[27] Borbély kötetében megfigyelhető, hogy az erőszak három formája hogyan létesül egyazon jelenség különböző jelentésrétegeként. A lokatív erőszak a másik testét tömegként kezeli oly módon, hogy kijelöl számára egy helyet. Az *El onnan! Ott a helyed!* parancsok a testre mint elmozdítható tömegre irányulnak. *A bizalomhoz* című óda a kötetben éppen a határátlépés korlátozására alkalmazott gnómát, az *addig jár a korsó a kútra, amíg el nem törik* közmondást írja újra, és fordítja át a korsó metaforát az önagresszió alakzatává:

> Egy nap, miután a kancsót megtöltötte,
>
> az kiborult. Ismét megtöltötte. De ismét
> kiborult. Majd harmadszor fáradt
> hiába, Ekkor türelme hirtelen elfogyott,
>
> és ő is kiborult. A cserépedényt meg
> összetörte. […]

Bernhard Waldenfels a destruktív erőszak performatív ellentmondásának nevezi, hogy az erőszakos tett eltörli önmagát azáltal, hogy azt, akire irányul (az erőszak áldozatát), dologgá teszi.[28] Az *el nem törik* ki nem tett tárgya az erőszak jelentésmezejében mutatkozik meg a maga kettősségében, ugyanis a zárlat a korábbi gnómát egy újra cseréli fel: „A kutyához

26 Staudigl, *Towards a Phenomenological Theory of Violence,* 240; 247.
27 Reemtsma, *I. m*, 119–124.
28 Bernhard Waldenfels, *Metamorphoses of Violence,* Studia Phaenomenologica, 2019/19., 11.

légy hasonló, aki ha zaklatják, kimegy", és ezáltal nemcsak az József Attila-i metaforikát kezdi működtetni, amely az interszubjektív kapcsolatot hierarchikus, hatalmi rendszerként tételezi, hanem a kötet egészét átszövő animális metaforák rendszerébe illeszti a türelem, megaláztatás problematikáját. James Mensch Jean Améry háborús emlékiratai kapcsán domborítja ki, hogy a bizalom elvesztése miért kulcsjelentőségű esemény az erőszak megértéséhez.[29] Husserllel indul a fenomenológiai gondolkodásban az a meggyőződés, hogy a testi lét (egyszerre érzékelni és az érzékelés tárgyának lenni) a megértés elengedhetetlen feltétele, ehhez teszi hozzá Améry, hogy a bőr nemcsak a külvilágtól való védelem, az ahhoz való kapcsolódás és az érzékelés eszköze, hanem a bizalomé is: ha olyat érzékelek testem felszínén, amihez nem járultam hozzá, és fájdalmas, ha testem agresszió tárgyává válik, a bántalmazás, az ütések hatására összetörik a világba vetett bizalom, és a korábbi otthonosságérzet helyét a hajléktalanságé veszi át.[30] A perceptuális bizalom, vagyis hogy inherens a kapcsolat a bent(em) és a kint(em) között, aközött, amit az érzékeimen keresztül interiorizáltam, és a világ között, ahol magamat találom – csak külső személy, visszaigazolás által biztosítható. Améry ennek visszafordíthatatlan elvesztését, a gondoskodásba és a gyógyító figyelembe vetett remény megtörését a náci börtönben elszenvedett kínzások tapasztalatával kapcsolja össze.

A raptív erőszak zsákmányaként használja a testet, hogy valamilyen, többnyire szexuális cselekedetet hajtson végre rajta. A kötet egészéből számos példát lehet hozni arra, hogy az erőszak tárgya egyben a vágy tárgya is, vagyis áterotizált formában jelenik meg (különösen a Singer Magdolna által szerkesztett *Asszonyok álmában síró babák* kötet[31] történeteinek átírásai sorolhatók ide). Nyelvi eseményként ez a folyamat *A Testhez* című záróversen mutatható be. Az autotelikus erőszak Reemstmanál az előző kettőnél tágabb kategória, olyan öncélú agresszió, amely ártani akar a testnek, vagy el akarja pusztítani, csupán a tett kedvéért.[32] A családon belüli, nemi, strukturális és kollektív erőszak reprezentációi a kötetben hálózattá szerveződnek. A szövegsorozat motorja elsősorban az áldozatnarratívák és az ódák feszültsége. A második generációs feministák megközelítéseit kritikával illető teoretikusok joggal hangsúlyozzák a nemi erőszak reprezentációinak értelmezései kapcsán az elkövető és áldozat oppozícióján való túllépés szükségességét, és jelzik az árnyaltabb megközelítés igényét. Az ódák aposztrofikussága soha nem személyre irányul, ez alól kivételnek volna tekinthető *A magzathoz* című költemény, amelyet azonban árnyal az E/1. személyű személyragok elhagyásával képződő csonkult, gyakran az *-a* kötőhangra végződő igealakok használata *A szemeteskosár* című prózaversben, és *A Névelőhöz* című óda következő részlete:

29 James Mensch, *Trust and Violence,* Studia Phaenomenologica, 2019/19., 59–73.
30 *Uo.,* 59.
31 *Asszonyok álmában síró babák*, szerk. Singer Magdolna, Jaffa, Budapest, 2006.
32 Reemstma, *I. m.,* 120.

Mint beszéd, egy puszta hang,
a grammatika ott *van,*
a név előtt. Egy *a* vagyok
vagy az *egy* vagyok, a hangzat?
Egy névelő, ahogy ragyog,
mint a lét előtti magzat,

úgy mondja ki a Semmiség,
hogy ott a *van* dadog csak?
Egy nyelvbe tartó *jel* vagy,
a puszta *névelőtlen* ottlét,
amelyet léte elhagy,
hisz *a* magzati lét konkrét?

A *magzat–hangzat* és a *jel vagy–elhagy* rímpárok az idézetben már önmagában is mutatják a kötet egyik következetes és domináns jellegzetességét, a nyelvi jelek szomatizálását és a testek nyelvi transzformációját. *A matyóhímzés* című szöveg zárlata („*Álltak ott, mint a birka. Testükre libabőr volt írva.*") különösen jól példázhatja ezt a működésmódot, hiszen lessingi értelemben *termékeny pillanatot* állít elő: az intencionált tett következményének felmutatásával magába sűríti a folyamat egészét, az áldozat szakralitását nemcsak az ó- és újszövetségi áldozati bárány Pilinszky poétikája szempontjából is elgondolkodtató birkává profanizálása, valamint a libabőr-birka képzavar bontja le, hanem a zárómondat pozíciójából fakadó jelentéssűrítés is. Az előző, *A kőtáblára* című prózavers zárlata ugyanis a *Halála?* kérdés, amely nem az események kimenetelének bizonytalanságára utal, hanem a nagynéni verbális agresszióján keresztül megszólaltatott ószövetségi parancsok értelmezésének, alkalmazhatóságának, vonatkoztathatóságának, számonkérhetőségének dilemmáira. Az ódák e szöveget megelőzően következetesen kérdéssel zárulnak, ez a tendencia éppen *A matyóhímzés* zárlatában módosul, amely a címválasztással és a cselekvők nemzeti hovatartozásának megjelölésével az asszimiláció kontextusába helyezi a történetet, és így kérdez rá az erőszak gyakorlatára. A Pécsi Katalin,[33] illetve Singer Magdolna által készített és szerkesztett mélyinterjúk szövegének borbélyi újraírása a címválasztással élesít egy-egy választott nézőpontra, az ódákkal interakcióban tehát a kötet egésze mozgásban tartja a kérdés célpontját, vonatkoztathatóságát, fókuszát. A prózaversek sem nevezhetők a továbbiakban áldozatnarratíváknak, elvesztik oral history jellegüket, hiszen egyediségüktől a tulajdonnevek, néhol a személyragok kitörlése, az ismétlések monotóniája megfosztja e történeteket.

33 *Sós kávé. Elmeséletlen női történetek,* szerk. Pécsi Katalin, Budapest, 2007.

Ha az erőszak fogalma és eseménye felől közelítünk a kötethez, *A Testekről* című szövegsorozat lesz a gyűjtemény egyik legintenzívebb sűrűsödési pontja. Johan Galtung strukturális[34] és az azt társadalmi szinten legitimáló kulturális erőszak[35] fogalmai olyan társadalmi jelenségekre utalnak, melyekben gyakran nincsenek megnevezhető tettesek, de amelyek következményeként csoportok önmeghatározása lehetetlenül el vagy kap kitörölhetetlen stigmákat. A három rész címei (*A Hasonlítás, A Megfosztás, A Felosztás*) általában az erőszak transzgresszív és átalakító műveleteit jelölik, és profán triptichonként vizualizálják a jézusi szenvedéstörténet stációit, amit a vers első sora is aláhúz: „A rabbit pedig úgy vágták le, mint". A fájdalom, erőszakos cselekedet testbe ír(ód)ásának, inskripciójának a kötetben később felszaporodó példái közül az első az andráskeresztre feszített rabbi felsőtestébe metszett kereszt, amely a strukturális erőszaknak, az Isten nevében elkövetett erőszakos tettek sorozatának, a zsidó-keresztény konfliktusoknak a jeleként is olvasható, de a hasonlat jeleként is, ami a jézusi kereszthalált és a szadista brutális gyilkosságot, a rabbi testének felkoncolását írja egymásba. Pilinszky *Vesztőhely télen* című költeményének radikalizálásából a pátosz és a kegyelem lehetősége kitörlődik, az „Ember öl állatot / vagy állat embert?" dilemmája helyett a versben az erőszak delegálásának performatív nyelvi tette disznóvá teszi mind a henteseket, mind a felgerjedt, agresszióért kiáltó, tömeggé személytelenedett szemtanúkat, az erőszakos, kimódolt, de féktelen gyilkosság pedig felszámolva az emberi méltóságra utaló jeleket, a rabbi meztelen testét egy felkoncolt disznóévá roncsolva. Michael Rothberg *Traumatic Realism* című, a Holokauszt reprezentációiról írott könyvében[36] dolgozza ki részletesen a traumarealizmus *(traumatic realism)* fogalmát, amelyet Borbély kötete kapcsán is irányadónak tartok. A Holokauszt-kutatások visszatérő dilemmája, mint hangsúlyozza, az esemény jellegében rejlő feloldhatatlan feszültség annak egyedisége és tipikus volta, szélsőséges, extrém jellege és banalitása, valamint közvetíthetetlensége és érzékenyítő minősége között. Rothberg kétféle megközelítést különít el a Holokauszt tudományos vizsgálatában és reprezentációiban. A realistát, amely abból az episztemológiai állításból indul ki, hogy a Holokauszt megismerhető, történeti narratívákba rendezhető, reprezentálható, vagyis átfordítható az ismerős mimetikus univerzumba.[37] Az általa antirealistának nevezett megközelítés a Shoah egyediségét hangsúlyozza, megismerése csak radikálisan új tudásrendszereken keresztül volna lehetséges, a hagyományos reprezentációs sémák elvetésével. Az események antirealista olvasata a közönséges, általános és a rendkívüli között áthidalhatatlan

34 Johan Galtung, *Violence, Peace, and Peace Research,* Journal of Peace Research 1969/3., 167–191.
35 Johan Galtung, *Cultural violence,* Journal of Peace Research 1990/ 3., 291–305.
36 Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation,* University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2000.
37 *Uo.*, 3–4.

szakadékot feltételez, míg a realista e pólusokat kontinuumban helyezi el. Ez utóbbihoz sorolható például Hannah Arendt értelmezése, amikor a rossz banalitásáról beszél, és a náci népirtáshoz a bürokrata figurája felől közelít. A Holokauszt-kutatások másik, kiemelendő sajátossága a monográfia szerint, hogy a zömében interdiszciplináris jellegű megközelítések mégiscsak döntenek, hogy az események értelmezésében a hétköznapit vagy a rendkívülit, szélsőségest helyezik a vizsgálat középpontjába. Az úgynevezett traumarealizmus kiemelt példája Rothberg számára Art Spiegelman *The Complete Maus* című képregénye, amely a hétköznapi, rendszerszerű és a szélsőséges újszerű kapcsolatát valósítja meg, és egyidejűségüket hangsúlyozza. E képregény egyszerre dokumentáció, önreflexív esztétikai forma, benjamini értelemben olyan konstelláció, amely ahelyett, hogy az esemény közvetítésére fókuszálva a múltnélküliség tapasztalatát eredményezné, montázsszerkezetében az írás és a rajzok kapcsolata által a reprezentáció múltat és jelent összekapcsoló erejét hordozza. *A Hasonlítás* című szöveg benne áll a Holokauszt reprezentációinak fent jelzett dilemmáiban, az ismerős mimetikus univerzum, amelybe a vers átfordítja a közösség egészét helyettesítő rabbi gyilkosságát, redundáns, és a lehető legbanálisabb hasonlat, amit az erőszak brutalitására használunk. A vers feszültségét a korábbiakban említetteken túl a kereszt jelének és a disznómetaforának a radikális összekapcsolása okozza.

A Megfosztás címe nemcsak a kereszthalál előtti perceket kontempláló képzőművészeti alkotások sokaságát aktiválja, hanem az erőszakos tett egyik lényegi sajátosságát emeli ki, a másik tagadását és megfosztását akaratától, lététől, méltóságától, tulajdonától, szeretteitől.[38] A kötet logikájának engedelmeskedve a cím nyomán a szövegben az erőszakos halál jelzőiben a fosztóképzők (*részvéttelen, lelketlen, embertelen, közvetíthetetlen, jelenléttelen, testtelen, istentelen*) kapnak kiemelt szerepet. A triptichon középső, kiemelt helyére az erőszakról való beszéd a hiányt helyezi, a másik tárgyiasítása és tagadása által múltjának és méltóságának kitörlését. *A Megfosztás* nemcsak a két szomszédos verset kapcsolja radikálisan össze úgy, hogy a fajgyűlölő szadista gyilkosság és az önnön eredetét felszámoló férfi történetét nem engedi elválasztani egymástól, de a kötetben kis átalakítással idézett abortusz- és vetéléstörténeteket is beleköti jelentéshálózatába. A rabbi felkoncolásának képei átfordulnak egy szülés leírásába, majd az enjambement-ok által riasztó kettősségbe írják a halál pillanatát, Isten megtapasztalásának ígéretébe és a jelenléttelen rettenetbe:

> A nyálkában, a verítékben, az ordítás embertelen
> hentesmunka rituáléjában van

38 Ehhez lásd: Waldenfels, *I. m.*, 23.

az élet és halál közvetíthetetlen
pillanata, az Isten borzalmas jelenléttelen
születése és rettenete a halál

pillanatában.

A szegmentálás két módja, vagyis hogy a sorvégeket vagy az írásjeleket tekintjük a versmondatok határainak, a szenvedésről és erőszakról való beszéd lehetőségeinek két radikálisan különböző megközelítését kínálja. Az első szerint a sorsesemények, így az erőszaktétel is közvetíthetetlen, csak a megfosztáson keresztül tudunk közelíteni hozzá: az isteni jelenlétet nélkülöző, a halált a maga materiális brutalitásában középpontba helyező létértelmezéssel. A második egy olyan poétika kidolgozásában látja a megoldást, amely testi folyamatok nyelviesítését kísérli meg, és amelynek az ordítás és a veríték banalitása, zavarba ejtő közvetlensége, spontaneitása, akár kockázatos harsánysága a mintája. Az előző vershez hasonlóan e lehetőségek nem választandó lehetőségként, hanem billegésként, eldönthetetlenségként artikulálódnak. A vers elméleti és politikai vonatkozásaihoz megfontolandó a fiatal Walter Benjamin az erőszak kritikájáról írott esszéjének és a lévinasi megközelítésének derridai reflexiója.[39]

A Felosztás Mészöly Miklós *Saulus* című regényének tudatában profanizálja Pál megtérésének az Apostolok cselekedeteiben leírt egyházalapító történetét (ApCsel 9, 1–30.) és a páli igehirdetésben vízválasztó feltámadás eseményét. A költemény az abortusz kifordításában (a fiú darabolja fel anyját) egyszerre láttatja elkövetőként, szemtanúként és áldozatként az anyát és a fiút. Ezt a jelentésréteget kétségtelenné teszi a következő, *A Nevelőhöz* című, korábban már idézett vers. A *Részlet*, amelynek felmutatásával a kötetkezdő óda indított, itt a feldarabolt anya testének egy darabja. Pál bibliai vakságának idejét az anya testének feltrancsírozására és a gyilkosság elrejtésére fordított akkurátus figyelem tölti ki. Az erőszakos tett kitörli önmagát, a szemétként szinte maradéktalanul eltüntethető nyom kapja meg a *vak* jelzőt. A vers a Nyugat első és második nemzedékének kanonikus verseit, Kosztolányi Dezső *Halotti beszéd* és József Attila *Kései sirató* című költeményeit mint a halálról való költői beszéd patetikus példáit hívja ki. Kosztolányi sorai („mint egy ereklye / s rá ékírással van karcolva ritka, / egyetlen életének ősi titka.") szó szerinti jelentésükben kapnak a kötetben figyelmet.

39 Walter Benjamin, Az erőszak kritikájáról, ford. Bence György = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok,* vál. és jegyz. Radnóti Sándor, ford. Bence György et al., Magyar Helikon, Budapest, 1980, 25–56; Jacques Derrida, *Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas (Deuxième partie)*, Revue de Métaphysique et de Morale, 1964/4., 425–473.

pp. 143–156

MÉSZÁROS MÁRTON

KÖLTŐI ERŐSZAK KAF KÖLTÉSZETÉBEN
Palimpszesztikus paronomázia, félszemrím, szolecizmus

Miután a jelen kötet anyagául szolgáló konferencia előadásai között igen nagy hangsúlyt kaptak az erőszak filozófiai és elméleti kérdései, az alábbi dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy gyakorlati példákon keresztül mutassam be a Kovács András Ferenc-líra „nyelvi erőszakkal" kapcsolatba hozható egyes eljárásait. A dolgozat jelentős részben korábban már megjelent KAF-elemzéseim ilyen fókuszú megfigyeléseit gyűjti egybe, abban a reményben, hogy ebben összeállításban hangsúlyosabban képesek megragadni a poétikai/nyelvi/retorikai „erőszak" karakterisztikáját a szerző költészetében. Az „erőszak" ezekben a példákban elsősorban olyan önkényes határátlépésként definiálható, amely elsősorban intertextualitás és oralitás–szkriptualitás, és csak másodsorban norma–deviancia vagy köznyelvi–költői dichotómiáinak mentén ejti zavarba olvasóját, teszi megkerülhetetlenül látványossá a határátlépés tényét, és használja ki egyszersmind az ezen aktusok kínálta poétikai lehetőségeket. A következő elemzésekben – kiterjesztőleg – „erőszaknak" tekintek minden olyan eljárást is, amikor a költői szöveg úgy bontja meg az értelmezés harmóniáját, hogy lehetetlenné is teszi annak valamiféle megnyugtató lezárását.

Az 1993-ban, a *Költözködés*[1] című kötetben megjelent, de a nyolcvanas években íródott *Kövek a magasban* című szöveg már címében is jelzetten két, mind a magyar irodalmi közgondolkodásban, mind a középiskolai oktatásban kanonikusnak számító „nagy" vers, Illyés Gyula *Haza a magasban* és Ady *A föl-földobott kő* című versének sajátos akcentusú parafrázisaként, szintéziseként olvasható.

1 Kovács András Ferenc, *Költözködés,* Jelenkor – Kriterion, Pécs – Bukarest, 1993.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.143

Kövek a magasban

Kövek dobódnak, röpülnek fennen:
magas hazákban mivé kell lennem,
ha már nem szállhatok…

Mert sosem öltem, mert sose szültem –
vonzom a földem elnehezülten,
mint a remény, a szó.

Kövült szemeknek megtör a fénye:
fölemelkedni, lengeni kéne
lakatlan pilleként…

Hullton ki hulltam, lebegnék végre
én is szabadnak levegőégre –
lendülni sem tudok.

Kövek dobódnak, bolygókká válnak:
magas hazákból vissza se szállnak
végül sem, akkor sem.

A szöveg formailag Ady versét követi, megtartja a szimultán verselést (a hosszú sorok felező tízesek és trochaikus lejtésűek, a rövidek pedig felező hatosok), valamint a rímelést is (aax bbx stb.), tartalmilag azonban mintha elsősorban Illyés szövegének *A föl-földobott kő* felőli olvasatát kínálná. Mint ismert, a *Haza a magasban* a nemzeti identitást a közös kulturális, kiemelten pedig a közös nyelvi, költői hagyományban látja megragadhatónak (az Illyés-szöveg logikája szerint tulajdonképpen ez a közös nyelvi, költői tér vagy tradíció maga a haza, pontosabban a haza ideája).

te mondd magadban, behunyt szemmel,
csak mondd a szókat, miktől egyszer
futó homokok, népek, házak
Magyarországgá összeálltak.

(A felszólítás – mint látjuk – egy olyan performatív aktusra vonatkozik, melynek során Petőfi és Berzsenyi szavait kell az olvasónak – akár magában is – újra és újra kimondani, hiszen a haza végső soron ezen performatívum eredményeképpen jön létre vagy képes fennmaradni.) KAF verse tulajdonképpen erre a szállóigévé lett képre „olvassa rá" Ady szintén már-már közhellyé vált szövegét: és végső soron a földobott, majd a földre visszazuhanó kő metaforája révén ennek az Illyés-versben állandóként tételezett és biztonságot nyújtó otthonosságnak a pillanatnyiságáról, szükségszerű bukásáról tudósít. Azaz: a *Kövek a magasban* úgy lépteti dialógusba Illyés és Ady szövegét, hogy a két hazafogalom, pontosabban a hazafogalmak mögött meghúzódó metaforika összeegyeztethetetlenségére s így – általánosabb értelemben – akár a metafora mint alakzat önkényességére irányítja a figyelmet. A „haza", amely általános értelemben akár otthonosságként is érthető, vagy a földön van (ahogy Ady szövegében, amelyhez az „én" mindig vissza kell hogy térjen), vagy pedig a magasban, a két állapot egyszerre nyilvánvalóan nem állhat fenn. A földobott kő ebben az olvasatban mintha éppen ennek a köztes, átmeneti helyzetnek volna a metaforája és pragmatikai modellje. Még pontosabban: ha egyszerre igaz, hogy a „haza a magasban" van, és az ember a hazájához való viszonyában egy földobott kőhöz hasonlítható, akkor az otthonosságban való részesülés csakis pillanatnyi lehet: a biztonság, az otthonosság elvesztése pedig a világ működési rendjéből egyenesen következő, megkerülhetetlen törvényszerűség. A KAF-szöveg által vágyott és kívánatosnak tartott „két szféra közti lebegés" helyett fent és lent, otthonosság és idegenség dichotómiája mindvégig fennmarad, pusztán előjeleik, azaz a róluk megfogalmazható pozitív vagy negatív értékítéletek kuszálódnak össze kibogozhatalanul: „a vonzom a földem elnehezülten" ok és okozat felcserélődésén alapuló, azaz metaleptikus képében, a földtől való elemelkedésre való képtelenség mintha nem is a föld gravitációs erejének, mint inkább az „Én" valamilyen tulajdonságának, hibájának volna a következménye (hiszen az „Én" az, aki a földet vonzza, nem a föld az „Én"-t). Ezt a felcserélődést a vers hatodik sorának enigmatikus hasonlata értelmezi, ha megnyugtatóan meg nem is magyarázza: „vonzom a földem elnehezülten / mint a remény, a szó". Itt a szöveg újfent Illyés szövegével lép dialógusba: az „Én" úgy vonzza a földet, ahogyan a (reménnyel) azonosított szó, az azonban nem dönthető el egyértelműen, hogy az Illyés szövegében az otthonosság feltételeként tételezett „szó" a KAF szöveg kijelentésének jelen idejében a földön vagy a magasban van-e, azaz a magasba emelkedés ígéretét rejti-e, vagy ellenkezőleg: éppen ez a nyelvbe vetettség érthető a szabadság korlátjaként. Az illyési pozitív, otthonos „fent" és a negatív, idegen „lent" kettőségét az utolsó strófa zavarja össze végképp, mégpedig olyan rafináltan, hogy annak Ady Endre-i megfordítását sem érezzük megnyugtatónak vagy kielégítőnek (otthonos lent, idegen fent): a bolygókká váló, a magas hazából soha vissza nem térő kövek képe ugyanis a legkevésbé sem megnyugtató, a legkevésbé sem otthonos. (Ez – ahogyan a szöveg egésze is – természetesen a kisebbségi léthez való ambivalens viszonnyal is magyarázható.)

A *Pro Domo*[2] című Babits-átirat ezzel szemben nem a cím vagy a versforma újraírásával, hanem egy meglehetősen furcsa és kissé rejtélyes eljárás segítségével lép kapcsolatba Babits *A lírikus epilógja* című szövegével. Kezdősora („Csak én írok, versemnek hőse: semmi") akusztikailag nyilvánvalóan Babits versének ikonikus nyitányát idézi fel („Csak én bírok versemnek hőse lenni"), szemantikailag azonban éppen annak ellentét állítja. Az ilyesfajta, KAF-nál egyébként nem ritka, főképpen az együtthangzásra épülő intertextuális kapcsolódásokat több korábbi KAF-tanulmányomban is „palimpszesztikus paronomáziaként" neveztem meg (*Póz a homály homálya vs. Óz a csodák csodája; Kezdetben volt az sírás, Kezdetben volt az írás stb.)*, ezúttal ennek az „alakzatnak" a működéséhez szeretnék néhány megjegyzést fűzni. Mint ismert, a paronomázia retorikailag az izokolon (azaz az egyenlő hosszúságú szókapcsolatok ismétlődésére építő alakzat) lehatárolása a szó vagy szórészek hasonló hangzására, a palimpszeszt pedig – mint szintén tudjuk – a kódexek felső, lekapart rétege alatt található rejtett, csak műszerek segítségével olvasható bevésődés. Vagyis a „palimszesztikus" itt a rejtettségre, kimondatlanságra, a „paronomázia" pedig a hasonló hangzásra utal. (Itt mellékesen azt jegyezhetjük még meg, hogy a palimpszesztikus paronomázia elvileg megközelíthető volna az anagogé felől is – afféle inverz anagogéként –, hiszen esetében éppen nem az elrejtés, hanem a kimondatlan hasonló hangzású szó önkéntelen felidéződése lesz meghatározó). Azokban az olvasókban azonban, akik figuraként ismerik föl a palimpszesztikus paronomáziát, a hatás elsődleges forrása a két hasonló hangzású elem különbsége, azaz a „látható", a szövegben konkrétan is „jelenlévő" rész elkülönböződése a felidézettől, tehát: az „Óz" áll szemben „pózzal", a „csodája" a „homályával", az „írás" a „sírással" stb. Ez a szövegközi kapcsolat olyan erős, hogy még *A lírikus epilógja* című Babits vers műfaji kódja, az „ars poetica" is uralkodóvá válik a *Pro Domó*ról olvasható értelmezésekben (amely olvasási lehetőséget a *Pro Domo* persze eleve is implikál, noha a szöveg a számtalan Kovács András Ferencre vonatkoztatható életrajzi adat felsorolása révén akár valamiféle vallomásos életrajzként is olvasható volna). Részletesebb elemzés nélkül is belátható, hogy a palimpszesztikus paronomázia jelen esetben szinte minden szempontból jól reprezentálja a klasszikus modern és a posztmodern költészetfelfogás és költői szerep közti paradigmatikus különbségeket, pontosabban utóbbinak előbbihez való viszonyát. Míg a Babits-szöveg a személyes, intim megszólalást tekinti a költészet egyetlen lehetséges megnyilatkozáslehetőségének, KAF az írásszerűségre, a költői szöveg artefaktum jellegére, a versben megszólaló „Én" azonosíthatatlanságára és rögzíthetetlenségére irányítja a figyelmet. Ennek a Babits költészetfelfogásával teljesen ellentétes „ars poeticának" a megfelelő esztétikai erővel történő megfogalmazásához azonban mégiscsak szüksége van az általa felülírt nézőpont felidézésére, sőt jobban belegondolva, annak esztétikai formájára is. KAF szövege tehát itt legalább annyira érdekelt a babitsi hagyomány megőrzésében, mint kitörlésében. Ennek

2 Kovács András Ferenc, *Lelkem kockán pörgetem*, Jelenkor – Kriterion, Pécs – Bukarest, 1994.

legszellemesebb megoldásaiban pedig játékosan, viccesen, mégis lényegre törően lehet képes hozzászólni az általa megidézett költői hagyomány értelmezhetőségéhez: talán elég itt, ha csak a cethal vs. tetszhal(ott) anagrammatikus játékát idézzük föl: vagyis hogy Jónás a cethal gyomrában „tetszhalott".

És bár nyilvánvalóan – akár csak a KAF-életművön belül is – beláthatatlan azon művek sora, amelyek valamilyen módon a *Biblia,* egyes bibliai történetek parafrázisainak tekinthetők, vizsgálandó szövegünk, az *András evangéliuma*[3] az előbbi mellett Pilinszky János költői nyelve felől vizsgálva is külön figyelmet érdemelhet. A szöveg nemcsak hangulatában, de hermetikus, tárgyias jellegében is emlékeztethet Pilinszky költészetére: a cím, ahogy a szokatlan számozás is, mintha az *Apokrif*ra utalna (lévén a Bibliában nem szereplő, tehát „apokrif" evangélium), egyes képei konkrétan is a *Halak a hálóban*t idézik meg, míg a nagyon egyértelmű bibliai utalások áttételesen szintén a Pilinszky-versek világához kapcsolódhatnak.

A szöveg jelen értelmezés szerint elsősorban a költői nyelv mediális aspektusaival szembesíti olvasóját: már címében is oralitás és szkriptualitás kettőségét problematizálja. (Az evangélium szó persze mintha önmagában hordozná is ezt a kettősségét: a szó eredeti jelentése ['örömhír'] inkább a szóbeliségre, míg az evangélium széles körben elterjedt jelentése ['Krisztus tetteit bemutató könyv'] egyértelműen az írásos formára utal.) A vers a már említett palimpszesztikus paronomáziának egy, még az egyébként is szokatlan eljáráson belül is unikális esetével kezdődik: „Kezdetben volt a sírás". A sor szinte megkerülhetetlenül idézi föl *János evangéliumá*nak kezdő sorát: „Kezdetben volt az Ige". A szöveg azonban a hasonló hangzás révén egy harmadik elemmel is kibővíti az alakzat hatókörét: a legtöbb olvasó számára a „kezdetben volt az írás" sort is bevonva az értelmezésbe. A palimpszesztikus paronomázia ezen variánsa azért is tehet szert kitüntetett jelentőségre, mert három olyan elemet (ige – írás – sírás) képes egyetlen alakzatba sűríteni, amelyek (szemantikailag) a leghangsúlyosabban szembesítenek a költői nyelv medialitását érintő vitákkal, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a „kezdetben" kifejezés (akár a *János evangéliuma* értelmében is) a legvégső, illetve legelső eredetre vonatkozik (hogy tudniillik a kimondott vagy a leírt szó élvez-e elsőbbséget).

A sírás szó használatával első ránézésre megkerülhetőnek tűnik az elsőbbség kérdése (a sírás például Helmuth Plessner ismert értelmezésében is „túl, vagy innen" van bármiféle nyelvi megnyilvánuláson, miközben nyelvvel egyébként rendelkező lények sajátja),[4] tehát a szöveg az *Apokrif* „nincsen szavam" paradox kijelentéshez hasonlóan a nyelvnélküliségben, a nyelvi eszközöktől való megfosztottságban határozza meg kezdőpontját.

3 Kovács András Ferenc, *És Christophorus énekelt*, Jelenkor – Kriterion, Pécs – Bukarest, 1995.

4 Vö. Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* = Uő., *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, 201–387.

Az ötödik strófától kezdődően azonban már szövegszerűen is az írás kerül a középpontba, a záróstrófa pedig mintha újra a kezdőstrófa mediális kétségei közé vezetné vissza az értelmezőt.

6
Írás vagyunk s a kéz, mely
eltöröl – mintha a föld
fáradt hátát simogatná.

7
Mit írtam itt a porba,
mit? S miért tüntettem el?
Tüzeknek üdvét, bűnjelét:
vak angyaloknak énekét?

A hatodik versszak meghatározatlan, többes szám első személlyel jelölt „hangja" saját magát és – a meghatározatlanságból adódóan – az egész emberiséget vagy végső soron akár a teljes teremtett világot is az írással azonosítja, lényegében Hölderlin *Mnémoszüné*jével összhangban: („csak jelek vagyunk" – „írás vagyunk"). Erről az egyébként rögtön ki is törlődő (írott) szövegről azonban a hetedik strófában az derül ki, hogy valószínűsíthetően „vak angyaloknak énekét" rögzítette. (Az azonosítások láncolatában tehát a világmindenség egy olyan azonnal kitörlődő szövegként válik meghatározhatóvá, amely egy már korábban följegyzett, illetve esetleg megszólaltatásra váró éneket tartalmazott.) KAF szövege sem a porba írt szöveg tartalmára vonatkozóan, sem pedig a kitörlés ágensére, annak motivációira nézve nem szolgál biztos információval. Az angyalok porba írt énekének rejtélyessége, kétségessége így azt a szintén a *János evangéliumában* leírt történetet idézheti meg, amikor Jézus egy, a farizeusokkal folytatott vitában válasz helyet a porba ír. A történet annál is inkább rejtélyes, mert a *Biblia* szerint ez az egyetlen olyan alkalom, amikor Jézus nem beszél, hanem ír (sajátos módon azonban, a KAF-szöveghez hasonlóan, nem tudjuk meg, hogy mit ír le). Innen nézve nem zárható ki, hogy az eltüntetést pontosan a feljegyzés tökéletlensége, kiolvashatatlansága, vagyis a világ nyelven keresztüli megragadhatatlansága teszi szükségszerűvé; és mivel a tökéletesség egyedül Isten sajátja, a szöveg eltörlésével pedig az angyalok éneke is hozzáférhetetlenné válik, végső soron a kezdő, nyelv nélküli állapot áll újra elő. Vagyis: a „kezdetben volt a sírás" sor legérdekesebb sajátossága éppen az, hogy miközben az sírás–írás–ige alakzatában az akusztikai hasonlóság okán éppen a hangzás elsőbbségére irányítja a figyelmet, szemantikai szinten pontosan ennek ellenkezőjét, vagyis az írás elsőbbségét állítja. (Az elemzés nyilvánvalóan tovább is vihető, a sírás nyelven kívüli állapota pontosan ennek a rögzíthetetlenségnek a következménye… stb.)

A palimpszesztikus paronomázia egy sajátos esetét figyelhetjük meg a *Psalmus Transsylvanicus* című szövegben is:

Tebenned bíztunk eleinkből fogyva,
Zsoltár, téged tartottunk hajlékunknak,
Mikor már semmi szavak nem voltanak,
S már otthon sem volt, csak porból formálva –
Megszabadult zászlónkon ábra sincsen,
Csak szívünk csattog szégyenidőben.

KAF szövegének a 90. zsoltárral való összekapcsolhatóságát (a Szenczi Molnárnak szóló ajánlás mellett) a zsoltár ikonikus első sorának megidézése teszi nyilvánvalóvá. A „Tebenned bíztunk eleinkből fogyva" sor a mai nyelvben kissé szokatlannak, archaikusnak tűnő „Tebenned bíztunk" alak, valamint a hasonló hangzás révén idézi föl a zsoltárt ismerő olvasóban a „Tebenned bíztunk eleitől fogva" sort, így tulajdonképpen Szenczi és KAF szövege egymással is rímhelyzetbe kerül: „Tebenned bíztunk eleinkből fogyva" / „Tebenned bíztunk eleitől fogva". A konkrét példában az „eleitől fogva" a 'mindig is benned bíztunk' értelmében fordul át az „eleinkből fogyva" alakba, amely az 'ősöktől, a saját kulturális tradíciótól való elszakítottságként' éppúgy érthető, mint például 'vezetők, iránymutatás hiányaként'.

A szöveg második sora ezzel szemben nem a hasonló hangzásra épül, sőt éppen az előző sorban felkeltett várakozásainkkal ellentétesen, a hasonló hangzásra még csak nem is törekedve cseréli le az „Uram" megszólítást, a „Zsoltár" szóra, aki/ami ettől kezdve az aposztrofikus beszéd megszólítottja lesz: „Uram, téged tartottunk hajlékunknak" / „Zsoltár, téged tartottunk hajlékunknak!" Az alakzat elkülönböződésre épülő hatásmechanizmusa, különösen így, a paronomázikus játék után, ráadásul a ritmust is megtörve még radikálisabb: a csere önkényességét és erőszakosságát jelzendő pedig, ezen eljárást talán kissé elhamarkodottan palimpszesztikus katakrézisként vagy pontosabban palimpszesztikus abusióként lehetne megneveznünk. A csere másfelől mediális vagy kommunikációs szempontból is kérdéseket vet föl: a KAF-szöveg megszólítottja nem az „Uram", hanem egy olyan másik szöveg, amelynek eredeti címzettje az „Uram" volt, és amelynek „eredetije" magát imádságként, azaz az Isten és az ember közti kommunikációs eszközként határozza meg. Mégpedig olyan csatornaként, amit Isten maga bocsátott a vele kapcsolatba lépni kívánók rendelkezésére (lévén a Biblia szövegei Isten által sugalmazottak). Azaz itt egy sajátos, nietzschei értelemben vett metalepszis eredményeképpen a kommunikáció médiuma vagy eszköze cserélődik föl a kommunikációs szituáció címzettjével – a jelenséget ezért még pontosabban „palimpszesztikus, metaleptikus abusióként" nevezhetjük meg, ahol a palimpszesztikus a rejtettségre,

a metaleptikus a logikai felcserélődésre, az abusio pedig egyrészt az aktus erőszakosságára, másrészt az eredeti szó, az „Uram", legalábbis ezen vers- vagy egzisztenciális helyzetbeli hiányára utal. (Ez a magyar olvasó számára még úgy is igaz, hogy a héber eredetiben a magyarra uramként fordított szó helyén nem Jahve áll, hanem egy 'nagyuram' jelentésű szó, amely nem az „Isten–ember", hanem az „úr–szolga" viszonyban értelmezhető). Mégis, ez a csere akár úgy is érthető, hogy az istenhit vagy a szakralitás helyett és mellett a 90. zsoltár egyéb, például a már jelzett kulturális és főképp a kisebbségi léttel és így a nemzeti identitással kapcsolatos funkcióiban kerül újrahasznosításra. (Persze Erdélyben a felekezeti hovatartozás gyakran egyben a nemzeti hovatartozás jelölője is, a reformátusok például szinte kizárólag magyarok.) Vagyis KAF szövege ebben a kontextusban egyfajta – a nyolcvanas évektől már meglehetősen meghaladottnak tűnő, anakronisztikus, ha nem éppen tabuként kezelt – „képviselet jellegű költészetként" definiálódik, amely az erdélyi magyar kisebbség sajátos helyzetének, hányattatásainak szószólójaként lép fel (erre utal a többes szám első személy is), és ez még akkor is idegennek tűnik a szakirodalomban elfogadott KAF-képünktől, ha a szerző saját elmondása szerint az *Üdvözlet a vesztesnek* című kötetet többen is nacionalizmussal, sovinizmussal vádolták. (A szöveg egyébként 1988-ban, az erdélyi falurombolás idején született, de csak a romániai forradalom után jelenhetett meg először.) A Szenczi Molnár-fordítás legkarakteresebb, jellemzően bibliai fordulatai úgy épülnek be ebbe a képviseleti jellegű szövegbe, hogy az eredeteiben a személyes elmúlástól való félelem képei rendre a közösségi identitás elmúlásának jelölőiként válnak olvashatóvá: „Legyetek porrá, kik porból löttetek" vs. „S már otthon sem volt csak porból formálva". E tekintetben azonban a legbeszédesebb a Szenczi Molnár-szövegnek egy, az eredetiben mintegy mellékes megjegyzése, pontosabban hasonlata, amely KAF szövegében a szó literális értelmében konkretizálódik: „(az ember élete) menten elmúlik olly hirtelenséggel, / Mint az mondott szót elragadja az szél." Aligha túlzunk, ha azt állítjuk, a szél által elragadott, „elmúló vagyis elnémuló szó" KAF szövegének egyik kulcsmotívumává válik (például: „mikor már semmi szavak nem voltanak", „szorongat szóban kárvalló rettenet", „Nyelvünk tántorodik tolvaj haszonnal", „szavaknak háborgó hamva lehetünk" stb.).

*

KAF költészetében a magyar lírában szokatlan mennyiségben találhatunk szem-, illetve fülrímeket. Az effajta rímek lehetőségei a magyar költészetben – lévén a magyar hangjelölő írás – tudvalevőleg korlátozottak, KAF költészetének azon sajátossága azonban, miszerint a lehetséges rímek számát idegen nevekkel, helynevekkel, más idegen szavakkal vagy szókapcsolatokkal igyekszik megnövelni, lényegesen gyakoribbá teszi. Témánk

szempontjából azonban talán még fontosabb, hogy a tiszta szem- és fülrímek mellett a KAF-lírában feltűnően nagy számban találhatunk félszem-, félfülrímeket is, olyan alakzatokat tehát, amelyek egyébként egyik nyelvben sem létező alakok kimondását – kiolvasását kényszerítik ki. (Az alábbi, a *Cape Carneval Blues*ból[5] vett példában egyrészt a Miámi alak a Májámi és Miami helyett, másrészt az Ájnsztájn alak Einstej és Ájnstéjn helyett.)

Orlando süllyed ködbe vész
Nem látni már Miamit
Hadd jöjjön hát a súlytalan játék
mindegy mi ámít

Kiálthatsz egyre távolodsz
Hová tűntél el Einstein
Örvénylő kőbe semmiség
Szívébe visszafájsz tán

Nem pusztán az olvasásmód kimozdításáról van szó, hanem elsősorban arról, hogy mind a félszem-, mind pedig a félfülrím szembesít a nyelv másik aspektusának jelenlétével és megkerülhetetlenségével, úgy azonban, hogy egyik pozíciót sem tekinthetjük biztosnak, véglegesnek, hiszen amennyiben bármelyik nézőpontról is lemondunk, hibát észlelünk, olyan hibát nevezeten, amelynek a kimondásban vagy a ki nem mondásban találjuk meg a megoldását és így tovább.

KAF természetesen szemantikai szinten is megjeleníti a szemrímek és a fülrímek ezen, médiumok közti rögzíthetetlenségének mozgását:

Az éj eltelik ó,
pihen most Abilene
Ledőlt New Jericho
Miért lennék stabil én?[6]

A texasi Abilene város helyes kiejtése (a Wikipédia szerint) ebölin, írásmódja Abilene, így nyilvánvalóan csak abban az esetben lehet a stabil én hívóríme, ha az *abilene* jelsort hibásan, „magyaros kiejtéssel" „abilén"-ként olvassuk, amely alak egyébként semelyik nyelvben

5 Kovács András Ferenc, *Jack Cole daloskönyve,* Magvető, Budapest, 2010, 75.
6 *Uo.*

nem létezik. Az olvasásnak ez a kettőssége ebben az értelemben pedig természetesen az én stabilitásának hiányára is megfelelő magyarázatot kínálhat, amelyet a szöveg szemantikai szinten is problematizál.

Vagyis miközben a fentiek alapján a tiszta vagy félszem- és fülrímeket talán nem túlzás az orális és szkriptuális közötti rögzíthetetlen oszcilláció egyik meghatározó trópusaként olvasni, ezen esetekben elsősorban a két szféra közti határ szükségszerűségének s egyszersmind fenntarthatatlanságának belátása és beláttatása érthető erőszakként.

Jóval direktebb normasértés a *Költészettankák* első strófája:

Én sokan vagyok.
Én kevesen is vagyok.
Én néha vagyok.
Nem az, kiről azt hiszik –
ő az. Az nem én vagyok.

A címbeli szójáték egy sajátos homonímiára épül. Egyik értelmében ('több kis költészettan') valószínűleg hapax legomenon, hiszen a „költészettan" kifejezésnek mind a többes számú, mind a becéző alakja olyannyira szokatlan, furcsa, már-már erőszakos, hogy óhatatlanul is a „homonímia" másik lehetséges értelmezésére, a „költészet-tankák"-ra irányítja a figyelmünket (talán a 'költészetről szóló tankák' értelemben), miközben a szöveg természetesen mindkét lehetséges értelemzést folyamatosan játéban tartja, egyik értelmezés sem válik uralkodóvá. A szöveg nyolc versszaka formailag ténylegesen nyolc tanka, amelyek tartalmilag valamiképpen a költészetről szólnak (pontosabban abba az irányba irányítják az olvasást, hogy egyrészt általában a költészetről, másrészt konkrétabban KAF költészetéről tett kijelentésekként olvassuk őket).

Az idézett első tanka első „karai no ku"-ja, 'felső strófája' három önálló kijelentő mondat és három – egyébként többé-kevésbé egymást is kizáró – paradoxon, amely – amennyiben a szöveget valamifajta ars poeticaként olvassuk – a hagyományos személyiség-központú költői pozíció megkérdőjelezéseként érthető. Az „Én sokan vagyok", ahogyan az „Én kevesen is vagyok", ráadásul szolecizmus is, tehát minden anyanyelvi beszélő által azonosítható „hibás alak", hiszen a „sokan" és a „kevesen" a magyarban mindig többes számú igealakokat vonzanak. A kijelentés természetesen annak az egyébként Roland Barthes által is vizsgált[7]

7 „A mű nem borítja föl a monisztikus filozófiákat, melyek számára a pluralitás maga a gonosz. Ezért ha a műhöz hasonlítjuk, a szöveg mottója az ördög által megszállt ember szavai lehetnek: »Légió a nevem, mert sokan vagyunk« (Márk 5,9). A plurális vagy ördögi szövet, amely elkülönbözteti a szöveget a műtől, komoly változásokat hozhat az olvasás gyakorlatában, méghozzá pontosan azokon a területeken, ahol a monologizmus látszik törvényszerűnek." Roland Barthes, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 71.

evangéliumi passzusnak a parafrázisa („És kérdezé tőle: Mi a neved? És felele, mondván: Légió a nevem, mert sokan vagyunk"), amelyben Jézus egy megszállottat gyógyít meg; az embert megszálló ördög démoni volta pedig nem utolsósorban az egymást logikailag kizáró „egy" és „sok" megbonthatatlan koalíciójából (grammatikailag pedig az ugyanarra az entitásra vonatkozó egyes és többes szám keltette apóriából) ered (még akkor is, ha a *Máté evangéliuma* szövegének második tagmondata legalább grammatikailag nem hibás).

Bár a tankában általában valamiféle fordulatot jelentő „shimo no ku", 'alsó strófa' önmagában jóval kevésbé ellentmondásos, a felső strófa paradoxonjait csak annyiban oldja föl, hogy az „ŐK" valószínűsíthetően éppen azért ismerik félre az „ÉN"-t, mert az „sokan", „kevesen", illetve csak „néha" van, azt azonban, hogy miképp lehet valaki „sokan", „kevesen" és „néha", nem magyarázza. Az első tanka alsó strófájának legizgalmasabb vonása mégis valamifajta nézőpont-keveredés, amennyiben az „ÉN" – mintegy szabad függő beszédként – az „ŐK" nézőpontjából tekint magára, és ebbe a nézőpontba grammatikailag is belehelyezkedve „Ő"-ként nevezi a külvilág, vagyis az „ŐK" által róla alkotott képet. A hátraható elliptikus szerkezet („Nem az, kiről azt hiszik – ő az. / Az nem én vagyok") tulajdonképpen a teljes vers „tételmondataként" értelmezhető, innen olvasva a szöveg az „ÉN" és az „ŐK" „ÉN"-ről megfogalmazott vélekedéseinek igaztalanságát vagy összeegyeztethetetlenségét állítja. Rendkívül beszédes és izgalmas eljárás, hogy az „ŐK" „ÉN"-ről szóló vélekedéseit következetesen az *ő* személyes névmás jelöli, míg ugyanerre az „ŐK" által elgondolt és „ő"-ként megnevezett „ÉN"-re az „ÉN" következetesen az „AZ" mutató névmással hivatkozik. Nem segíti a tisztánlátást az sem, hogy az „ŐK" által vélelmezett és „AZ-ként" megnevezett „ÉN"-képről maga az „ÉN" tesz állításokat, nem tudni, hogy az „ŐK" vagy a saját véleményét képviselve, amely állítások pedig semmivel sem kevésbé rejtélyesek és ellentmondásosak, mint az „ÉN" magáról tett kijelentései, vagyis elvileg akár azt sem zárhatjuk ki, hogy az „AZ" éppenséggel a „sok és kevés én" egyike volna, bár ezt a szöveg következetesen tagadja. Másfelől persze az az olvasati lehetőség is megnyílik, hogy mivel a szöveg igen hangsúlyosan az „ÉN" és az „AZ" különbségét állítja, az „AZ"-ról szóló állításokat az antivalencia értelmében az „ÉN"-ről szóló állításokként is értelmezhetjük (például ha az „AZ" halhatatlan, akkor az „ÉN" halandó, ha az „AZ" nem látott könyvmáglyákat, akkor „ÉN" igen stb.).

*

Végül, a fenti eljárásoknak mintegy katalógusszerű összegzéseként olvasható a *Negyvenkedés* című Parti Nagy Lajos- és/vagy József Attila[8]-hommage is.

8 A szöveg ritmusa és sajátos rímei egyaránt József Attila *[Csak az olvassa...]* című szövegét idézhetik föl.

Negyvenkedés

„az őszi ég
már extra-lights,
s elmultifilt
prompt negyven év”
(Parti Nagy Lajos)

Az ember végül negyven év:
Szomorú, égi nedve még
Szivárg repedten s könnyedén,
Akár a rilkés könny-edény,
S a lét dezsőzve gyászlilán
Üt át időknek fásliján,
Mint mézet izzadó akác.
Isten lehallgat, nem magáz –
S marad, mi volt, a néma géz…
De gőze sincs, ha szét, ha néz.

Az ember végül negyven év:
Felejti képzelt fegyverét,
Fejében skiccek ezre pang,
Mint ketrecében Ezra Pound,
S ha rácsát szétreszeli – ott
Weöreslik Téesz Eliot!
Anyáz a föld, hsze' pusztaság,
S a felsőbb szerbek usztasák…
Mindenki megtér, mondta Borges:
Rög az eszméhez, pór a porhez!

Az ember végül negyven év:
Fürészti lelki kegy… Fenét!
Szivarzik, ír, hajtép, szaval:
Az Élet forró, szép Szahar,
De benne merre lesz oáz?
Elpasszióz, elpessoáz –
Nehány perszónát hazavisz,
Kimérten, mintha Kavafisz.

Kivan a pasziansz az Úrban:
Lazáz a láz a dancs, laz' űrben.

Az ember végül negyven év:
Nem több, csak egypár hetyke név.
Terjeng a líra – polimer!
Gerjedve sír Apollinaire:
Mit ér az homme, ha francia?
A mű haszon-klapanci?… Ja.
Perszuflé, s néha perszonál.
Gubancba vész a versfonál…
Bélszín dereng a külszinen –
A semmi ágál, hűl szivem.

Már maga a cím is nyilvánvalóan egy ismert kifejezés, a „hetvenkedés" etimológiailag ugyan motivált, ám végső formájában mégis önkényes felbontása. Túlzás nélkül állítható, hogy a szöveg egésze a rím- és ritmuskényszer egyszerre játékos, humoros és egyszerre pedig meghökkentő és nyomasztó eluralkodása bármiféle rögzíthető jelentés fölött. És noha a vers kétségkívül szép számmal kínál detrakciós metaplazmusokat (*szivárg*, *klapanci*, *szivarzik*, *oáz*), egyéni szóalkotásokat (*dezsőzve*, *elpasszióz* stb.), amelyekben nem nehéz tetten érnünk a hétköznapi nyelvhasználaton tett erőszakot – talán nem függetleníthetően Parti Nagy Lajos költészetétől (és a formailag megidézett József-Attila-verstől) –, a szöveg leginkább látványossá tett „normasértéseit" a rímekben figyelhetjük meg. A „könnyedén" – „könny-edény" rímpár például olyan paronomázikus játékként viszi színre a rímkényszer szükségszerűen erőszakos jellegét, hogy a két kifejezés már szemantikailag is csak igen nehezen volna egymással összeegyeztethető. Még érdekesebb a „néma géz" – „nem magáz" mássalhangzós asszonánc (vagy „kancsal rím"), amely tulajdonképpen egy olyan rímpár, amelyeknek – lévén a szöveg páros rímelésű, és a „néma géz" a „szét, ha néz" hívóríme – ebben a rímrendszerben valójában nem is volna szükséges egymással rímhelyzetbe kerülniük.

A második strófa egyik legmeghatározóbb alakzata szintén egy palimpsztesztikus paronomázia: a „Felejti képzelt fegyverét" József Attila *Irgalom* című versének „elejtem képzelt fegyverem, / mit kovácsoltam harminc évig" sorait idézi meg és radikalizálja, ami nem csak abból a szempontból figyelemreméltó, hogy mindkét szöveg valamiképpen az öregedéssel kapcsolja össze az egyébként is hiábavalónak tételezett harc föladását, hanem azért is, mert a „felejti képzelt fegyverét" képében a fegyver (a József Attila-szöveg jelen idejéhez képest egy nála éppen tíz évvel idősebb hang közvetítésében) kétszeresen is illuzórikusként lepleződik le: egyszerre képzelt és egyszerre elfelejtett. Az implicit József Attila-intertextust

jóval egyértelműbb, ám szintén eltorzított/erőszakos vagy komikus rímhelyzetbe hozott költői nevekre történő utalások követik, mintegy a *Sibi canit et Musis* és a *Pro Domo* (és így a költői hagyományhoz való pozitív viszonyulás) groteszk ellenpárjaként (pl. Weöreslik Téesz Eliot). Az „ezre pang" – „Ezra Pound" rímpár még ugyan többé kevésbé felfogható valamifajta „konvencionális" asszonánccként, a „szétreszeli ott" – „Téesz Eliot" már egyszerre épít egyfajta sajátos immutációs metaplazmusra, esetleg metatézisre, egyfajta adjekciós metaplazmusra, valamint az angol név „hibás" kiejtésének humoros volta (és a magyarban nagyon is áthallásos írásos rögzítése révén) a szolecizmusra vagy barbarbarizmusra is (amely probléma természetesen itt sem függetleníthető teljesen oralitás–szkriptualitás, sőt az önkényesség, erőszakosság problémakörétől sem, hiszen joggal vethető föl, ha T. S. Eliot nevében a T. olvasata a magyarosan ejtett „té", az S. olvasata miért az angolosan ejtett „esz" stb.).

Hasonlóképpen erőszakosak (és kacagtatóak) a vers olyasfajta kínrímei (amely fogalom mintha önmagában is implikálná az „erőszak" fogalmát), mint a „mondta Borges" – „pór a porhez" vagy a „lesz oáz" – „elpesszoáz". Szintén a mássalhangzós asszonáncra (vagy kancsal rímre) építenek a „Kivan a pasziansz az Úrban: / Lazáz a láz a dancs, laz' űrben." sorok is, noha itt a magyarországi magyar anyanyelvű olvasó számára idegen, az erdélyi magyar anyanyelvű olvasó számára azonban jól érthető „dancs" ('piszkos, nem egyenes, szabálytalan') révén mintha explicitté is tenné a szöveg a határátlépést.

Az egyébként is „létösszegző versként" olvasható szöveg zárlata vagy összegzése mégis – jelen tanulmány logikájából adódóan talán nem meglepő módon – egy újabb paronomázikus palimpszesztusba konkludál: „Bélszín dereng a külszinen – / A semmi ágál, hűl szivem." A már formailag is megidézett József Attila-vershagyomány felől olvasva ez az alakzat nyilvánvalóan a „semmi ágán ül szívem" sort írja fölül és idézi egyszersmind meg, méghozzá úgy, hogy az egyébként a totális hiányról tanúságot tevő szöveget radikalizálja. Egyrészt azáltal, hogy a nyelvileg radikális stílustörésként olvasható bélszínt (mint a tömegek számára hozzáférhetetlen luxusterméket) a felszínességgel azonosítja, másrészt pedig azáltal, hogy a „semmi ágán ül szívem" statikus képét a „semmi ágál" aktív, ám mégis látványosan és szükségszerűen diszfunkcionális képébe fordítja át. Az „ül szívem" és „hűl szívem" ellentétpárja pedig aktivitás és passzivitás eleve tételezett pozitív–negatív dichotómiáját fordítja meg és játssza ki a szöveg olvasójával szemben.

pp. 157–164

LÉNÁRT TAMÁS

AZ ERŐSZAK ÁRA*
Ökonómia és trauma
Mikszáth, Polcz Alaine, Petri

Az újabb erőszakdiskurzus egyik alapszövege, Walter Benjamin nevezetes, *Az erőszak kritikájáról* című tanulmánya abból indul ki, hogy a jog „performatív tautológiájának"[1] következtében az erőszak mindig kívülről jön, sosem tudja megalapozni önmagát. Ahogy Benjamin is, számos értelmező irányította ezt a kérdést, azaz inkább dilemmát a jogfilozófia vagy a társadalomtörténet területére; ezúttal csupán csak egy leegyszerűsítésre van mód, miszerint a fenti gondolat voltaképpen azt is jelentheti, hogy az erőszak sosem mérhető vagy ellentételezhető, mindig van benne egy „külső", szubverzív vagy – ahogy Benjamin diszkurzusában szerepel – misztikus elem. Ezt a gondolatot követve az alábbiakban abból a hipotézisből indulok ki, hogy az erőszaknak definíció szerint nincs, nem lehet ára. A Benjamin-szöveg egyik legbefolyásosabb értelmezője, Jacques Derrida szóhasználatát kölcsönvéve: az erőszak attól erőszak, hogy mindenféle ökonómiát, ökonómiai rendet aláás.[2] Különösen fontos ez, ha figyelembe vesszük, ahogy azt például Kulcsár-Szabó Zoltán is javasolja *Az erőszak kritikájáról* szóló dolgozatában, hogy az erőszakkritika gondolati struktúrái igencsak hasonlítanak a nagyjából egy időben készült „nyelvelméleti" írások argumentációjára,[3] vagyis mintha Benjamin számára az erőszak (létrejötte) hasonlítana a nyelvre, pontosabban a nyelv nem kommunikációelvű felfogásának benjamini modelljére. Ezek szerint a nyelvnek, ha nyelvként – irodalomként? – működik, szintén nincs, nem lehet ára.

Hogy mindezt egy kissé érthetőbbé tegyem, továbbá a kérdésfeltevést a későbbiekben megcélzott irányba, vagyis az „erőszak" magyar nyelvben manapság domináns jelentésárnyalata, a „nemi" vagy „nőket ért" erőszak irányába tereljem, valamint a homályos elméleti párhuzamokon túl is világosabbá tegyem az irodalom, pontosabban az irodalom által színre vitt nyelviség jogosultságát a kérdés kapcsán, bevezetésképpen egy rövid példát hoznék a magyar irodalom elitligájából, egy, a középiskolai magyaroktatás kánonjába is bekerült elbeszélésből.

* A tanulmány megírását a 132528. számú NKFI FK-19 projekt tette lehetővé.

1 Walter Benjamin, *Az erőszak kritikájáról,* ford. Bencze György = Uő., *Angelus Novus,* Magyar Helikon, Budapest, 1980, 27–56. Az idézet forrása: Jacques Derrida, *Törvényerő. „A tekintély misztikus alapja",* ford. Kicsák Lóránt, L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, Budapest, 2016, 51.

2 A körforgás, az ökonómia és az azt felszámoló adomány fogalmáról vö. leginkább Jacques Derrida, *Az idő adománya. A hamis pénz,* ford. Kicsák Lóránt, Gond – Cura Alapítvány – Palatinus, Budapest, 2003, 16–17.

3 Kulcsár-Szabó Zoltán, *A tiszta eszközök politikája,* Alföld, 2010/11., 76.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.157

„Nem érték a leány, kegyelmes uram, inkább költség" – mondja Olej Tamás Taláry Pál hercegnek Mikszáth Kálmán *Az a fekete folt* című elbeszélésében, természetesen Anikáról, a lányáról nyilatkozván. A mondat csak amolyan *bonmot*, amely csevegés közben siklott ki, ám mégis vészjósló, hiszen Olej mintha már sejtene valamit; és valóban, az elbeszélés tragédiája voltaképpen az adásvétel lehetetlensége, a fekete folt kitörölhetetlensége, a pszichológiai értelemben vett trauma egyik korai, de semmiképpen sem egyedülálló[4] materializálódása irodalmunkban.

Taláry herceg a kezdetektől fogva az ellenszolgáltatás logikáját működteti – első feltűnésekor egy aranyat hagy Anikánál a tejért cserébe, anélkül, hogy rákérdezne, és ez érezhetően ellenérzést kelt. Olej Tamás – akinek az „ősköltészet" mint „kavargó káosz" örvénylik a fejében – világában ez nem működik, ezért kell égnie a birkáknak, amelyeket lányáért cserébe kapott a hercegtől. Természetesen nem a lány akarata számít, de nem is Olejé, hanem az ellentétezés rendje, amelyet a bacsa megakadályozni nem tud, csak a maga részéről megsemmisíteni; ez esetben ez vezet az elbeszélés egyetlen erőszakos tettéhez (a leányrablás „erőszakosságáról" nem tudunk meg semmit, sőt csak Olej perspektívájából minősül „rablás"-nak, Taláryéból nem; érdekes lenne Anika vélekedését ismerni, ő azonban jellegzetes 19. századi irodalmi nőalakként „nem jut szóhoz" az elbeszélés cselekményében), a nyáj felgyújtásához, amely ily módon beleég, változtathatatlanul rögzül az önmagát a kollektív emlékezet szócsöveként, a természettel szinte azonos nótaként, „ősköltészetként" tételező[5] elbeszélés világába. A fekete folt, amely úgy bontja meg a tökéletes harmóniának ábrázolt természeti környezetet (és a vele organikus egységet képező főhőst és mitikus irodalmiságot, az „ősköltészetet" és a záró „búsongó nótát"), mint Taláry herceg a benne élők rendjét, így egy hiánynak, egy sebnek a traumatikus jele, a természeti világ megbomlásának emléke, amely aztán beépül az elbeszélt mitikus rend körforgásába, amint azt az emlékező „busongó nóta" a zárlatban tanúsítja.

A nőket ért erőszak és általában a traumatikus élmények lejegyzésének egyik legfontosabb és igen ismert könyve a magyar irodalomban Polcz Alaine *Asszony a fronton* című kötete.

4 Itt csak nagyon röviden utalnék a kortárs Arany János balladaköltészetére, amelyben az „őrület" és a „rejtély" hívószavai gyakran valamilyen traumatikus működést takarnak, vagy, kézenfekvően, a századforduló premodern novellistáira, akiknél a hasonló tematikát hagyományosan sötét, balladisztikus, „oroszos" realizmusként értékelte a kritika.

5 Lásd erre vonatkozóan az elbeszélés bevezetését és zárlatát: „Csak hadd beszélje bátran annak a kéménynek a kavargó füstje, hogy a híres brezinai számadó juhász, Olej Tamás most alkalmasint »méretlen húst« főz otthon a bográcsban, neki ugyan nem árt vele. A vén Mátrától le egészen a »Kopanyica« völgyig az egyedüli úr. – Méla furulyaszó egymásnak adja a nótát hetedhét mérföldön: / Olej juhainak / Selyem legelője, / Ezüst a nyakszíja, / Arany a csengője. [...] És a brezinai völgy csendes azóta, kövér füvét nem tapossa sem ember, sem állat; évek jönnek, mennek, a vadkörtefa meghozza gyümölcsét meg elhullatja, a fű megnő, és újra kiszárad, csak egy nagy fekete, négyszögletű folt nem zöldül ki soha. Ki tudja, miért nem? Még a búsongó nóta is csak annyit mond útbaigazításul: / Ott künn a Brezinán az a fekete folt, / Fekete folt helyén valaha akol volt..." Mikszáth Kálmán, *Az a fekete folt,* https://mek.oszk.hu/00800/00897/html.

Jóllehet – mint a magyar traumairodalom egyik alapszövegével – az utóbbi időben egyre többen foglalkoztak a művel, a szövegszerűség, a trauma elmondásának miként je ritkán került az elemzések középpontjába; a kimondás, a kimondott vagy éppen elhallgatott szó ennek ellenére lényeges szerepet játszik a traumaélmény kialakulásában:[6]

> Nagyon kedvesen fogadott, jó vacsorát kaptam. Vártam, hogy mi következik. Hogyha nála maradok éjszakára – mondta –, ad egy fél disznót. Uramisten, egy fél disznót, akkor!
> Gondolkozás nélkül lefeküdtem vele. [...] Elég gyöngéd és kedves volt, ez kínosabban érintett, mint amikor alku nélkül megerőszakoltak. Hazugság volt a részemről, hogy „igyekeztem viselkedni". Reggel korán el akartam menni. Kértem, engedjen.
> Mentem a folyosón, szembejött az a szakácsnő, aki a kórházban is szakácsnő volt, most itt főzött. Nézett rám, a kórház „üdvösképére". Lefeküdtem, pedig nem vertek, nem ütöttek – látszott a szakácsnő pillantásán, mit gondol. Kurva vagyok.
> Tulajdonképpen a szó szoros értelmében az voltam. Kurva az, aki lefekszik pénzért vagy valamilyen juttatásért. Kurva, aki tudatosan a testével szerez meg valamit. Tejet vagy matracot.
> Persze, ott ez eszembe se jutott. Nem gondoltam semmit. Nem gondolkodtam. Csak valami nagy keserűség élt bennem. Elviselhetetlennek éreztem, nem ezt, hanem mindent, az egészet. Ez a szürke reggel… Mi volt ez a szürke reggel? Az ember megalázásának mélypontja. – Nem kaptam meg a hasított disznót. Megkönnyebbültem. Szörnyű és érthetetlen lesz a háborúban az ember.[7]

Ahogy Mikszáth elbeszélésében Olej Tamás számára az a szégyen elviselhetetlen, hogy azt hiszik, „elcserélte" lányát, úgy Polcz Alaine is a szakácsnő becsmérlő pillantásától, a „kurvaság" pecsétjétől tart. A részlet elég drasztikusan tisztázza a prostitúció jelentőségét, amikor az erőszak árát firtatjuk: a prostitúció *már* nem erőszak, hiszen cserébe kap valamit az áldozat, vagyis a prostitúció domesztikálja, visszavezeti az ökonómiai rendbe az erőszakot. És – talán ez a legmegdöbbentőbb az idézett részletben – ezen a renden, ez esetben hangsúlyozottan nyelvi renden az adott, finoman szólva is extrém körülmények (amikor gyakorlatilag minden nőt rendszeresen megerőszakolnak az orosz katonák) sem változtatnak, már ami a szakácsnő pillantását illeti. Ugyanakkor a leírás, pontosabban a visszaemlékezés azt is világossá teszi, hogy „az ember megaláztatásának mélypontja" nem kizárólag a testi erőszak, hanem a kurvaként való megbélyegzés (amiként mintha

6 Ehhez lásd: Juliet Mitchell, *Trauma, felismerés és a nyelv helye,* ford. Háry György Péter, Thalassa, 1999/2–3., 63–64.
7 Polcz Alaine, *Asszony a fronton,* Jelenkor, Pécs, 1991, 133.

Olej Tamásnak sem a lánya elvesztése fájna, hanem a közösségi ítélet, amely az adásvételért megbélyegzi, sőt tettét az univerzális érvényű, közösségi-mitikus „nóta", azaz a kommunális emlékezet részévé teszi: „A kilenc vezérkos csengője mikor összevág, ebbe a rímbe megy ki: »aklot cserélt… becsületért«"). Ezért tud Polcz Alaine megkönnyebbülni, amikor nem kapja meg a fél disznót, ennek azonban ára van, ugyanis csak úgy ereszkedhetünk a kurválkodás ökonómiájába, hogy a tényleges testiséget, voltaképpen az erőszak „valóságát" kizárjuk belőle (erről nincs is szó a szövegben, csak a szellemi tevékenységről, pontosabban annak felfüggesztéséről: „gondolkodás nélkül", „eszembe se jutott", „nem gondolkodtam"). Ez a dilemma, amely egyébiránt a könyv kezdetétől fogva a narráció egyik legfontosabb belső feszültségének forrása – lásd az első oldalakon a nászéjszaka igencsak ambivalens (a kitörlődött emlékezetet, az anyakomplexust és a tabu nyelvi racionalitással való megkerülését egyaránt felemlegető) leírását,[8] illetve a testiség mindig feltűnően külső szempontú megjelenítéseit, a nemi erőszak következtében szerzett sebesülések leírását –, tárja fel a traumatikus emlékezés Polcz Alaine könyvében működtetett „többfunkciós" poétikáját: a traumát nemcsak az elmondás aktusa által dolgozza fel, hanem a szakácsnő pillantásának interiorizálásával („Kurva vagyok.") projektálja a prostitúció ökonómiájába, mintegy megszelídíti, kezelhetővé teszi a kezelhetetlent. Polcz Alaine regénye számos ilyen „szekunder" traumatikus gesztussal él. A „szörnyű és érthetetlen" emberre történő utalás így voltaképpen a traumafeldolgozás mégsem eltörölhető nyomaira, az elmondás pszichológiai korlátaira, vagyis a „megkönnyebbülés" projektált mivoltára is utalhat; hiába mondódik el az élettörténet, az ember mégis érthetetlen és érthetetlenségében szörnyűséges marad. A szöveg irodalmisága pedig nem az „elmondás", a „közlés" gesztusában teljesedik ki, hanem, mint a búsongó nótában rímhelyzetbe hozott fekete folt, az elmondás és az elmondhatatlanság közötti rést nyitja fel.

Innen csak első pillantásra tűnik nagy ugrásnak Petri György egyik, ha nem a legismertebb költeménye, a *Hogy elérjek a napsütötte sávig*, másodikra azonban már korántsem: a vers témája valójában – és igen közvetlen módon – a prostitúció, vagyis inkább a szexuális aktus megfizethetetlensége és az ilyetén események eredendő elmondhatatlansága. Az *Asszony a frontonnal* szemben itt éppen az az érdekes, hogy a vers tekintélyes recepciójában, amelynek fő szólama természetesen Petri hagyományos versnyelvet lebontó lírai beszédmódját emeli ki, ritkábban esik szó erről, azaz a költemény voltaképpeni témájáról, amely ugyanakkor mégiscsak nehezen függetleníthető a vers poétikai megoldásaitól.

8 „Hogy mentünk be, mit mondott, levetkőztetett-e, vagy magam vetkőztem? Semmit nem tudok felidézni. Egyszerűen nincsen emlékem az első éjszakáról. (Ha hiszünk Freudban, volt rá okom, hogy elfelejtettem.) Egyetlen apróság maradt meg. Az éjszaka folyamán vagy hajnalban, ahogy feküdt mellettem, begörbített térddel áttette rajtam a lábát, és az nagyon jólesett. Mindenki ismeri ezt a mozdulatot, így szoktak a gyermekek is anyjukhoz bújni. Tudhatod, hogy ma már semmi gátlás nincs bennem a szexualitással kapcsolatban. Elmondhatnám orvosi vagy pszichológiai szaknyelven, esetleg gúnyosan vagy frivolan, vagy röhögve, hogy mi történt, de hát nincsen semmi mondanivalóm. Fájt. Napokig fájt még ülni is." *Uo.*, 10.

Petrinél, akárcsak a Mikszáth-elbeszélésben, rögtön az árról esik szó:

„Eljövök egy huszasért" – mondta. Ezen meglepődtem.
Az ár – árnak – képtelenül alacsony volt (már akkor is).
Ismertem a Rákóczi téri kurzust. Húsz forint az nem ár.

S ez, vagyis az ár valótlansága szervezi a következő emlékezetes leírást, innentől fogva ugyanis, némileg leegyszerűsítve, semmi sem az, aminek kellene lennie; a romantikus séta, az ágy, a vetkőzés, a csók, a nő „lába köze" – nem az, ami, pontosabban egy elég nyomasztó imitációként ábrázolódik, egy nyomorúságos színjátéknak, ahol mindkét fél úgy csinál, mintha a prostitúció egy aktusáról lenne szó, miközben ez, lévén nincs ár, csak színjáték, imitáció, pótlék lehet. Azzal azonban, hogy az aktusnak nincs ára, egyáltalán nem számolódik fel az ökonómiai diskurzus, csak mintha más dimenziókba tevődne át:

Sokáig vonszolt egy hosszú utcán, hozzám bújt.
Ez kínos volt, de szerves része a *törlesztésnek*. Átöleltem,
(Kiemelés – L. T.)

Ez a némileg talányosnak tűnő törlesztés nem nagyon vonatkozhat másra, mint erre a színjátékra; a beszélő hitelt vett fel, amit ezzel a sétával törleszt. A hitel pedig csakis az az „álfölény" lehet, amelyet a beszélő a „nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai között" érez, vagyis tőlük úgymond kap, tőlük kaphat csak valamiféle hitelt az amúgy nyilvánvalóan értéktelen létezésére. A leginkább talán rémisztőnek nevezhető aktus a kitaszítottságban való tetszelgés ára.

No de hogy… Mentem; úgy éreztem: muszáj.
Hiszen űzött voltam és zavaros,
mint a fölkavart iszap akkoriban, és
csak ezekben az „Eszpresszókban", „Büfékben"
érezhettem némi álfölényt
a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai között.

Ezzel érkezünk el a végső alkuhoz, amelynek első pillantásra nem teljesen világos a tétje, amiképpen a kimenetele sem:

„Ez is hozzátartozik" – mormoltam. Egy ötvenesem
volt még. A fejét rázta: „Mondtam, hogy egy

huszas, és ez nem az ára. Én akartam, a huszas
meg egyszerűen kell." „Akkor adj vissza" – mondtam –,
„értsd meg, nincs huszasom." „Hülye vagy"
– mondta – „ha vissza tudnék adni ötvenből,
nem kéne a huszasod" – mondta logikusan.
És a következő pillanatban elaludt nyitott szájjal.
Vállat vontam („ha ilyen büszke vagy"),
zsebre gyűrtem az ötvenest, megtaláltam a zakóm,
és botorkáltam fel a lépcsőn.

Az alku tehát meghiúsul; a nő ragaszkodik az előzetes megegyezéshez, vagyis ahhoz, hogy ne fizessen az elbeszélő a szexért, végeredményben tehát a kettős adományhoz, az együttlét és a húsz forint adományához. Az anyagi ellenszolgáltatást felülírja a „büszkeség" az adott körülmények között igencsak megkérdőjelezett, ám ennek ellenére döntő jelentőségű szerepe, sőt mintha felül is kerekedne ezzel a nő az elbeszélőn, aki csupán „álfölényt" érez kalandozásai során; a „büszkeség" itt, az emberi egzisztencia és öntudat (a nő hamarosan öntudatlan állapotba kerül) határvidékein is biztosítani látszik az emberiesség alapfeltételeit. A „büszkeség" mellett a „logika" némileg váratlan felbukkanása okozza az adásvételi aktus kudarcát, amely említése, bár a nő érvel „logikusan", inkább az elbeszélőhöz tartozik, akinek a hangját korábban is meghatározták bizonyos racionalizáló gesztusok, kifejezések (a „logika" korábban, az eredeti alku alkalmával kerül elő először, akkor még nem a nő érvelésére vonatkozik, hanem a fizetés kiforgatásának mintegy indoklása: „Az lett vona *logikus*, hogy ha akar valamit, ő fizet" [Kiemelés – L. T.]), mondhatni a (gazdasági) logika nyelvének alkalmazása az ehhez látványosan nem illeszkedő eseménysorra. Kissé sarkítva: itt mintha az „anyagi" szemlélet magán az „anyagiságon" bukna el, hiszen nincs váltópénz;[9] a csereaktus tehát, egyebek mellett, éppen azon a materialitáson fut zátonyra, amely eddig is, mint láttuk, végig, a szexuális aktusnál és előtte is (lásd a nő testének és a vele való érintkezésnek leírásait) mint valamiféle „közegellenállás" akadályozta, hogy az üzekedés úgymond „simán", akadályok nélkül, vagyis ebben az esetben: immateriális csereaktusok egymásutániságaként menjen végbe.

Az ilyetén „közegellenállásként" jelentkező materialitás veti fel a költemény nyelviségének, poétikájának kérdését. A fent idézett alku kapcsán ugyanis fontos mozzanat a „kimenetele", amely nem más, mint a vers nevezetes modalitásváltása, a lépcsőn való felbotorkálás megjelenítésének megváltozott hangneme:

9 Profán megfogalmazásban: ha lett volna a szereplőknél hitelkártya, vagy legalább a nő elfogadott volna csekket, nem lett volna akadálya a fizetésnek.

Hogy elérjek a napsütötte sávig,
hol drapp ruhám, fehér ingem világít,
csorba lépcsőkön föl a tisztaságig,
oda, hol szél zúg, fehér tajték sistereg,
komoran feloldoz, közömbösen fenyeget,
émelygés lépcsei, fogyni nem akaró mínusz-emeletek,
nyári hajnal, kilencszázhatvanegy.

Ez a korábbiaktól elütő „poétikus" – leginkább talán a József Attila-i szókészletet és versnyelvet (fény–tisztaság, komor–feloldozás, összetételek: mínusz-emeletek, a határozott, több szinten működtetett verszene stb.) megidéző – zárlat teszi egyértelművé a megelőzőek „apoétikusságát", amely alatt elsősorban nem az „alantas" tematika, mint inkább a szöveg narratív szerkezete és „józan", alulretorizált hangvétele értendő. Innen tekintve a szinte mellékdalként olvasható – a már szóba hozott József Attila-i hagyományra támaszkodva, az *Óda* mellékdalával mondhatni „ellentétes" stílusváltást végrehajtó – zárlat a versbeszélő lépcsőn való felbotorkálásával egy ritmusban „elemeli" a szöveget a poézis „komor", „tajtékos", „fenyegetően közömbös" magaslataira. A rímhelyzetbe helyezett „kilencszázhatvanegy" is inkább az általános jelentőséget idézi meg, mint a konkretizálást; az utolsó sor mintegy arra szólítja fel olvasóját, hogy az eseménysorra valamilyen kortünetet, „időpecsétet" vetítsen vissza, ne pedig valamilyen egyszeri véletlenségében riasztó történésként értse. Túllépve a líratörténet területén, hasonló gesztussal él például Hajnóczy Péter – szintén az irodalmi beszédmód határterületeivel kísérletező – *A halál kilovagolt Perzsiából* című elbeszélése, amely egy szimbolikussá duzzasztott álomszekvenciával zárja le az amúgy meglehetősen „dísztelen" vagy „földközeli" elbeszélést. Mindez, visszatérve a Petri-versre és a korábban említett derridai fogalmakra, az irodalom viszonozhatatlan adományjellegének kérdését veti fel, amelyet a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* tematizál is a különös – önmagában az organikus versszerűséget felszámoló, leginkább a szöveg technikai-racionális szókészletéhez illeszthető – lábjegyzetében:

Hülyeség. Aquamarin szemed neked van.
A nőnek? Mit tudom én.
Mint gálicos kádban a víz?
Csak akarok valamit *ajándékozni* annak a szerencsétlen párának,
mondjuk, a szemed színét, meg egy ritka szót,
hogy ne legyen olyan undorítóan elesett,
magam pedig legyek valamivel megérthetőbb.
(Kiemelés – L. T.)

Vagyis nemcsak az „aquamarin szemek" válnak ajándékká, hanem voltaképpen a vers maga is, amelyben a versbeszéd aquamarin szemekkel ruházza fel a nőt; azaz az emlékezés és a megszólítás, amely áttételesen ugyan, de mégis „a" (tisztázatlan identitású) megszólítotthoz méri a versszereplőt. A vers ezzel nemcsak a szerelmi költészet, hanem a „versajándék" tekintélyes lírahagyományához is sajátos módon kapcsolódik, a tradíció „dekonstrukciója" ez esetben azonban különös nyomatékot kap azáltal, hogy az ajándék a viszonozhatatlanságon, az ökonómiát felforgató erején keresztül párbeszédbe lép a vers „témájával", vagyis a prostitúció üzleti logikájának felfüggesztődésével.

A *Hogy elérjek a napsütötte sávig* „dekonstrukciós" versbeszéde tehát elsősorban nem az élmény rettenetével, mint inkább az ennek bemutatására mozgósított hagyományos nyelvi eszközök torzulásával, alkalmatlanságával, vagyis, mint számos más Petri-versben, a szerelmi líra „nehézségeivel", törmelékeivel szembesít, mintegy nem engedve át az élményt az automatizálódott és korrumpált nyelvnek. E tekintetben (mintegy a „fonákjáról") hasonlít más, szintén jelentős, a kortárs lírát meghatározó költeményekhez, mint amilyen Borbély Szilárd *A tízezer* című verse, amely a töredékes, agrammatikus poétikai megoldásokkal érzékelteti a traumatizálódó erőszak hozzáférhetetlenségét, elbeszélhetetlenségét.

Az adásvétel Petri versében bemutatott kudarca beépül a szöveg poétikai architektúrájába, és nemcsak a hagyományos szerelmi líra nyelvhasználatának inadekvátságáról győzi meg olvasóját, de – talán mindenekelőtt – az adományként értett aktus, az ajándékként osztott emberség, emberszámba vétel helynélküliségét is színre viszi.

pp. 165–174

BENGI LÁSZLÓ

TECHNIKA ÉS ERŐSZAK A SZÁZADFORDULÓ NOVELLISZTIKÁJÁBAN[1]

Ha hihetünk Leo Marx gondolatmenetének, az emberi életvilág 19. század közepétől kezdődő (át)szerveződése folyamán az iparosodás, illetve a technológia fogalmához kötődő kulturális-kognitív mintázatok több szempontból is eltérően alakultak.[2] Ahogy ugyanis a modern életvitel és a mindennapokban formálódó emberi világtapasztalat számára a tudományos-technikai fejlődés, illetve a természet fölött gyakorolható hatalom mind átfogóbb erejűnek bizonyul, úgy a gépiesítést szolgáló találmányok sem maradnak meg a társadalmi-politikai viszonyok modernizálásának igényét és követelményét szolgáló puszta eszközöknek. A mindinkább technológiaként meghatározódó és megragadottá váló iparosodás ugyanis egyre határozottabban azt a benyomást kelti, hogy a tudományos-technikai haladás a fejlődésnek immár önmagában is elégséges hajtóereje, sőt önnön érvényességéért szavatoló lényege. Eszerint a gépek és az ipari termelés tökéletesedése a 19. század vége felé közeledvén már olyan tényezőnek tekinthető, amely többé nem egyszerűen eszköze, hanem oka és előidézője – sőt bizonyos értelemben célja – a társadalmi és politikai körülmények várt javulásának. Ez a fogalomtörténeti váltás Leo Marx szerint nem függetleníthető azoktól a 19. és 20. századi, erősen kritikai töltetű, esetenként kifejezetten ellenállási mozgalmaktól, amelyek a technikai fejlődésnek és az életvilág gépiesítésnek, majd technologizálásának éppen önmagát igazoló voltát, magától értetődőnek vett legitimációját kérdőjelezték, illetve kérdőjelezik meg.

A nem kevéssé ellentmondásos és igencsak differenciált társadalom-, eszme- és kultúrtörténeti folyamatokhoz vezető változások részeként a technológia fogalomtörténetében egy olyan elmozdulás is végbemegy, amelynek nyomán mindinkább egy összetett társadalmi-tudományos rendszer lép az egymástól különálló találmányok formájában elgondolt újítás helyébe. Aligha véletlen, hogy többekhez hasonlóan Leo Marx is a vasútban látja megvalósulni ennek egyik első, egyszersmind jól érzékelhető példáját. Hiszen a vasúti utazás és szállítás működőképes, a mindennapok részét képező gyakorlattá váláshoz nem elegendő gőzmozdonyokat építeni, hanem ehhez sínekre, pályaudvarokra, további kiszolgáló intézményekre, speciális és differenciált képességekkel és tudással rendelkező munkaerőre,

1 A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

2 A bevezetésként körvonalazott kérdéskörről elsősorban lásd Leo Marx, *Technology. The Emergence of a Hazardous Concept,* Technology and Culture (51) 2010/3., 561–577.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.165

valamint számos egyéb feltételre is alapvető szükség van.[3] Maga a mozdony ugyan lényegi, ám egyre kisebb részletét képezi ennek a mind kiterjedtebb, egyre több mozzanatot maga köré szervező, ekként már mintaszerűen technológiaiként meghatározható rendszernek.

Azzal párhuzamosan, ahogy az iparosodás és gépiesítés, a szűkebben értett technika fogalma felől a tapasztalat súlypontja a technológia felé mozdul el, a gépekhez és az ipari termeléshez kötődő szokványos képzettársítások terén is módosulások következnek be. A gépek piszkos, nehézkes, robosztus voltának, fizikai és anyagi meghatározottságának domináns benyomása mellett egyre nagyobb nyomatékkal van jelen a technológia olyan elképzelése, amely annak alapvető tisztaságát, szinte elvont jellegét emeli ki. Még ha ebből nem következik is az antropomorf szemléletmódtól való teljes elszakadás, a technikai rendszerek nemritkán személytelenként jelennek meg: a technológiát a kortársak immár nem annyira jó és rossz megtestesüléseként érzékelik – ahogy gyakorta a gépekre tekintettek –, hanem egy embertől mind jobban függetlenedő logika megnyilvánulásának. Ezáltal viszont a technológia – amint azt Leo Marx a fogalomban rejlő veszélyként hangsúlyozza – morálisan is könnyen semlegessé válhat. Ahogy pedig a technológia elszakad az egyes gépek partikularitásától, és az egész társadalmat átható összetett rendszerré bővül, úgy terjed túl szigorú fogalmi definícióin, és úgy haladja meg korábban körvonalazott, eladdig egyértelműnek tetsző határait is.

A gép képzetkörétől a technológia fogalmi-tapasztalati mintázata felé való elmozdulás jelei a századfordulós magyar novellairodalomban is tetten érhetők. A továbbiakban néhány kiragadott példán keresztül a gépekhez kapcsolódó erőszak jellegének módosulását vizsgálom, és ezen keresztül reflektálok technika és ember viszonyának ezt kísérő változására.

Petelei István *A tegnap, a ma ellen…* című (tárca)novelláját bajos lenne remekműként olvasni; szerzője maga sem válogatta be gyűjteményes kötetbe.[4] Ugyanakkor nemcsak a cím, de a megjelenés éve is jelképes: a rövid írás 1900-ban látott napvilágot. Ennek fényében a novella három ponttal záruló önmegjelölésében nem túl nehéz a tegnapot – valamint az azt képviselő öreg szereplőt, Harko Pétert – a megmásíthatatlanul múlttá lett 19. századdal, míg a mát az újonnan beköszöntő 20. századdal azonosítani. Jóllehet a novellában az úr és a paraszt, a székelyek és az idegenek, a büszkeség és a megalázottság, a szerzés verejtéke és a pénz csereértéke között feszülő ellentétek is fölsejlenek, a felütésben kibontakozó alapkonfliktus végső soron megerősíti a cím sugallta föltevést. Az öreg családfő egy új vasútvonal miatt kerül összetűzésbe az állam és a rend képviselőivel. Habár a sínek nem éppen a legtermékenyebb tagot szelnék ketté, de olyan földön vezetnének keresztül, amely a Harkók számára a tekintélyt, sőt valamelyest a hatalmat is jelenti. Harko Péter

3 Vö. Wolfgang Schivelbusch, *A vasúti utazás története. A tér és az idő iparosodása a 19. században,* ford. Laczházi Gyula, Napvilág, Budapest, 2008.

4 A novellát az alábbi kiadásból idézem: Petelei István, *Összes novellái,* IV., kiad. Török Zsuzsa, Debreceni Egyetemi Kiadó – MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Debrecen, 2014, 487–491.

szemében ezért a vasút nem a jövő ígéretét hordozza, hanem olyan ismeretlen-idegen fenyegetést képvisel, amely kétségessé teszi az ősök kemény és becsületes munkáját, a múlt küzdelmeinek itt és most kézzel fogható eredményét.

A századfordulón az az időbeli szembeállítás, amely a vasutat az eljövendőhöz kapcsolta, míg a jelent megelőző múltat a gépektől idegen szemléletmóddal társította, már nem volt mentes bizonyos ellentmondástól: a vasút így annak ellenére válik a jövő század jelképévé, hogy maga még az előbbinek a találmánya.[5] Petelei novellájában persze magyarázhatja ezt az öreg Harko nézőpontjának, ősökkel sorsközösséget vállaló értékelési távlatának az elbeszélés során domináns érvényesülése. Vagy éppígy láthatjuk a vasútnak az új század szimbólumaként történő kisarkításában az elmaradottság térségi tapasztalatának megnyilvánulását: ami másutt már legalább annyira tartozik a jelenhez, mint a múlthoz, az a Maros táján még mindig egyértelműen a jövő hírnöke. Amikor 1891-ben Petelei a Kolozsvár hasábjain azt fejtegette, milyen módon lehetne gátat vetni a székelyek elvándorlásának szülőföldjükről, a vasúthálózat fejlesztését és bővítését is ennek lényeges eszközeként vette számba: „Módot kell nyújtani arra, hogy az egész Székelyföldet hálózza be a vasút s hogy kihasználatlan erdőterményeink hivatott vállalatok által értékesítessenek s hogy különböző gyárak létesítése által a netán fölösleges kézi munkaerő foglalkoztatást nyerjen."[6] Sőt, arra is lehet hivatkozni, hogy a vonatközlekedés fejlődése általában véve is tekinthető a technikai haladás jelképének vagy éppen a történelem metaforájának. Megfontolandó ugyanakkor, hogy a gőzmozdony mint technikai újítás nem önmagában a jövő jelképe – a vele társítódott kognitív attitűdök tehetik azzá. Más szóval a tegnap és a ma címben foglalt ellentétezése nem egyszerűen a vasútközlekedést megelőző és a vonatokkal behálózott kor között feszül. A szembeállítást e tekintetben inkább a múltat, illetve a jelent-jövőt képviselő nemzedékeknek a vasúthoz fűződő eltérő viszonya alapozza meg.

A cím, a ma ellen feszülő tegnap elsősorban természetesen az öreg Harko Péterre utal, aki mintegy önmagát sorolja az ősi nemzedékekkel folytonosságot vállaló múlthoz, mikor

5 Ezt az összefüggést erősíti meg Petelei néhány évvel korábbi, *A Nagy Lidi ura* című novellája is, amelynek zárlatában szintén egy vonatszerelvény megjelenése vezet a főhős föltételezhető halálához. Itt azonban nem erőszakos halálról van szó – a vonat puszta megpillantása vált ki szélsőséges megrendülést a címszereplőből, aki az elmúlt években a világtól elzárkózva, erejét megfeszítve dolgozott egy találmányon, amely a vasútban tulajdonképp valóra vált. Amikor tehát a szerelvény megjelenik, a hős erőfeszítéseinek hiábavalóságával, munkájának értelmetlenné válásával szembesül, azzal, hogy ami számára csupán vágyként létezett, időközben már tőle függetlenül valósággá lett. A vasút ekként nem a jövőt képviseli ebben a novellában, hanem épp annak a jelenvaló életnek a része, amelyből a hős eleddig kivonni igyekezett magát, és amely az olvasó számára kezdettől lehetővé tette a szereplőt sújtó (tragikomikus) időbeli inkongruencia érzékelését. A mű változatairól, továbbá arról a sajtóbeli szövegkörnyezetről, amely már az új század beköszönte előtt a gépek századaként tekintett saját korára, azaz a 19. századra, illetve mindennek a novella értelmezésben játszott szerepéről lásd Török Zsuzsa, *Petelei István és az irodalom sajtóközege. Média- és társadalomtörténeti elemzés,* Ráció, Budapest, 2011, 184–189.

6 Petelei István, *A székely kivándorlás* = Uő., *„Csak egy szabályunk van: igazat kell írni!". Petelei a hírlapíró és lapszerkesztő,* kiad. Kozma Dezső, k. n., Budaörs, 2002, 37. *(Magyar–Örmény Könyvtár, 7.)*

a vasutat mindegyre csak ismeretlen betolakodóként képes látni: „a fényes vékony vasvonat, mint egy kés éle villogott, […] melyet a töltés tetején végigvontak". Az erőszak(ként megélt újítás) pedig erőszakot szül, a jövőként jelentkező kihívásra az öreg nem tud más választ adni, mint a pusztítását: „a rontás vágya ágaskodott fel benne. […] Oh! mi se kellene egyéb, mint hogy a vastalp alá feszitse valaki ezt a szijas bunkót – hogy menne izre-porra a gőgös szörnyeteg." Ha a történet ennyiben maradna, a novella nem igazán lépne túl az időből kiesett, múltban ragadt ember személyes, egyéni tragédiáján.[7] A ma akkor válhat az 1900-ban még ténylegesen eljövendő század előképévé, tegnappal való ellentéte pedig két század szimbolikussá tágított szembenállásává, ha az a különbség is jelentőséggel telinek bizonyul, amely az öreg főhős közelítésmódját a mellékszereplőkétől elválasztja.

A Petelei-novellában többször ismétlődik a kettévágás motívuma: a vasút a Harkók földtagját szeli ketté, az ebből adódó konfliktus pedig átvitten, majd szó szerint is megroppantja, kettétöri a főhős életét. Ugyanakkor maga a novella is két részre tagolt. Méghozzá úgy, hogy második része ezzel az önálló bekezdésnyi, időbeli ugrást jelző, rövidségében élesen ható mondattal indul: „A tagot pedig persze ketté vágták." Időközben, az első részt kitöltő nyitójelenetet követően Harko Pétert tömlöcbe vetették, s bár fogva tartására valódi okot nem találván szabadon engedték, ő mégis magán érzi bebörtönöztetésének szégyenét. Mintegy ezt vetíti rá a vasútra is: „Mindenkire haragudott. Magára is. Erre az egész uj világra, mely nem a régi tekintélyt becsülő tisztes. Itt már minden szabad! S falvak ellenében menve, amint a vasut gőzgépével találkozott, a gőgösen, pöfékelve rohanó vasállattal, az öklével megfenyegette. Az utját vajjon kitől lopták?" A vonat ismeretlenségét azzal próbálja enyhíteni, hogy állatként, majd állati jegyeket viselő szörnyként gondol a szerelvényre: „egyszer oly mély korgás morajlott végig a völgyen, mintha a föld beteg beléből bugyborékolt volna fel. A vasut jött messziről. – Harko felült… utálattal meredve arra felé, ahonnan bőszülten rohant előre a vasállat, füstölve, fujva, sziszegve, éles füttyentések között." A novella zárlatában a mind zavartabb, megbomló elméjű Harko Péter vadul nekirohan a közeledő vonatnak, és meghal.

Az öreg családfő azonban nemcsak elszenvedője a kettéosztásnak és megtöretésnek, hanem – legalábbis eleddig – előidézője is lehetett annak: „Az ő tagja! Ma itt akasztott hozzá egy darabot, holnap ott a tulsó felén. A félhatárt elzárhatta, ha megharagitották, mert

7 Márai Sándor *A tévedés* című novellájában a régi-korszerűtlen és az új-modern lakás ellentéte még a harmincas évek végén is elsősorban a főszereplő házaspár megöregedésének hangsúlyozását szolgálja. A novellabeli férj és felesége – némi természetes hezitálást leszámítva – egyáltalán nem áll ellenségesen a technikai újításokhoz: „Ha már itt élünk, ebben a században – mondta a férfi –, éljünk találmányaival." (Márai Sándor, *Mágia,* Helikon, h. n., 2001, 60.) A házaspár mégis hiába költözik a korszerű és kényelmes lakásba, nem találják valódi helyüket a modern – ám közel sem biztos, hogy egyszersmind jobb – környezetben, sőt kapcsolatuk is megromlik. Végül mentve, ami még menthető, visszaköltöznek korábbi otthonukba: „Az ember nem tehet semmit önmaga ellen. Mi, ne haragudj, nem vagyunk már mai emberek. Más századból valók vagyunk. Nem fiatalok már, nem öregek még. Két világ között élünk." (*Uo.,* 65.)

a dülő-ut az övén vezetett át." Ahogy tehát a vasút osztja majd ketté Harko Péter tagját, az ő földje is ketté tudta választani a határt, éket tudott verni a közlekedés gördülékeny menetébe. Kétségtelen, a hatalomgyakorlásnak ezt a módját az épülő vonat még akkor is erősen korlátozza, ha a családfő nem ezzel érvel, elsősorban nem erre gondol, mikor nem áll kötélnek, és nem akarja eladni a vasútépítéshez szükséges földdarabot. Ebben sokkal inkább az a szemléletmód játszik közre, amelyet a tag kettős jelentése is sugall: egyszerre utal a test részére, és jelöli metaforikusan a tulajdonolt földet. Így a verejtékkel szerzett tulajdon értéke nem elcserélhetőségéből, hanem a birtokos életéhez való szerves odatartozásából adódik. A tagnak a novella második részét nyitó kettéosztása ekként szinte tükörképszerű viszonyban áll azzal, ahogy a zárlatban a vonat föltehetőleg darabokra vágja a nekitámadó Harko Péter kerekek alá kerülő testét.

Harko avíttasan látja a vasutat: ott feltételez (időbeli) szakadást, ahol a változások valójában áthatják és (fizikai értelemben is) összekötik a társadalmat. Aligha mellékes, hogy a novellában utalás sincs arra, hogy a vasútépítő mérnök vagy az ifjú szolgabíró tisztességtelen ajánlattal akarta volna kisemmizni a Harkókat. Szintén jellemző Harko családjának és a többi helybélinek a viselkedése. Amikor a nyitójelenet szóváltása a családfő felindultsága miatt fizikai erőszakba látszik torkollni, az addig inkább csak nézelődő férfiak szinte egyként állnak az öreg mellé. Ám a tag kettévágásának jól érzékelhetően nem tulajdonítanak az ő álláspontjához hasonló jelentőséget, és – igaz, a pontos körülményeket az elbeszélés nem köti az olvasó orrára – át is adják a vonat építéséhez szükséges földterületet, mialatt Harko Péter tömlöcben van, majd szégyenében kerüli a családjához való visszatérést. Amikor pedig az öreg újra föltűnik, értetlenül és tehetetlenül állnak indulatával, vasút elleni megszállottságával szemben. Még ha Harko Péter családja érthetően nem szorgalmazza is úgy az építkezést, mint a mérnök vagy a szolgabíró, és földjüket továbbra is hagyományos módon, kézi erővel és állatok segítségével művelik, hozzáállásukat leginkább a közömbösség, bizonyos fokú érdektelenség, de semmiképpen sem nyakas ellenszegülés határozza meg. Mintha a technikai haladás, a gépesítés, a vasút kiépítése – függetlenül az általa okozott veszteségtől, egyes régi értékek megkérdőjeleződésétől – számukra már nem visszafordítható, az életvilágot szükségszerűen átható, elkerülhetetlen folyamatot jelentene.

Ha a technológia a századforduló modernizációs tapasztalatában a társadalmat belsőleg és lényegileg átható erőnek bizonyul, akkor a vele szemben megnyilatkozó emberi ellenállás lehetőségei is erősen (ha tetszik: erőszakosan) beszűkülnek: a technika kikerülhetetlen jelenléte folytán a géprombolás mindinkább a szükségszerű önpusztítás gesztusával esik egybe. Nem egyszerűen arról van már tehát szó, hogy a gép ellen forduló – avagy a gép számára akadályt jelentő – ember halála egyfajta technikai „túlerő" következménye lenne, vagy az emberi lényeg megőrzéséért hozott tragikus, jövőbe mutató áldozatként volna

minősíthető. Mintegy maga az ember is a technika alkotta rendszer részévé, legalábbis attól függővé válik, egyre tarthatatlanabbá és időszerűtlenebbé téve az ember és a technika merev szembeállításán alapuló szemléletet. A gépek ellen forduló fölszabadítás szándéka ezért vezeti az embert akaratlanul is egyre inkább önmaga fölszámolásához.

A vasút ehhez hasonló összefüggésben jelenik meg Kosztolányi Dezső – több címen és változatban is ismert, de – leginkább *A vonat megáll*ként emlegetett korai novellájában.[8] Ida a fővárosból kerül fiatal lányként egy kis falura, ahová édesapját állomásfőnöknek nevezték ki. Ám képtelen kibékülni helyzetével, taszítja a falusi világ és a helyiek paraszti életmódja, reménytelenül visszakívánkozik a nagyvárosba. Ez az elvágyódás ölt számára alakot a nagyvárosokat összekötő gyorsvonatban, mely meg sem áll a kis állomáson.

A vasút egyfelől kiterjedt és differenciált, az országot behálózó és átjáró közlekedési rendszerként jelenik meg a novellában. A vonat képes a tér összeszűkítésére és ily módon a nagyváros közelhozására, össze tudja kapcsolni – bár elsősorban virtuálisan, nem valós átszállóhelyként – a kis vidéki települést a fővárossal, miközben szét is választja a közlekedési csomópontokat, valamint a jószerével névtelen, szinte nem is érzékelhető pontként létező kis állomásokat a pálya vonalán. Másrészről az olajozottan, óraműszerűen működő közlekedési rendszer megakasztása, a gyors váratlan megállítása csak azon az áron lehetséges, hogy a lány föláldozza az életét. Aki szembeszegül a technikai hatékonyság logikájával – még ha Ida az azonosulás vágyától hajtva, nem pedig a géprombolás szándékával teszi is ezt meg –, és ezzel mintegy homokszemmé lesz a fogaskerekek között, az szinte elkerülhetetlenül összezúzódik, por és hamu lesz.

Karinthy Frigyes alighanem azok közé az írók közé tartozott, akinek számos írásában ilyen vagy olyan módon megjelennek a modern találmányok, a technikai újítások s vele az az átalakulás, amely ezeknek köszönhetően az életet is mássá teszi, hol elszenvedve, hol még jobban ösztönözve a változásokat. A *Festék* című, 1924-es novellában ugyan korának vívmányai nem jutnak különösebb szerephez, ám az arcfestés ősi technikáján keresztül ez az írás is megidézi mesterséges és sajátosan emberi feszültséggel teli, összetett viszonyának kérdését, az emberi létezés technikai átalakításának-átformálásának problémáját. A történetmondó ugyanis olyasféle lidérces tapasztalatról számol be, hogy partnerének letörölt arcfestéke mögött mindegyre csak újabb festékrétegekre bukkant, egészen addig, hogy a „test ott feküdt a pamlagon, de a fej nem volt sehol".[9] Amikor pedig ruháit tépi le testéről, újfent csupán más ruhákra lel, mígnem ráakad az üres pólyára: „De ő nem volt sehol, s a pamlagon gyűrött, szertekuszált rongyok hevertek."[10] Ez a megsemmisítő, semmiig jutó folyamat itt

8 A novelláról, beleértve annak szövegváltozatait, részletesen szól Szilágyi Zsófia, *Ida a vasútállomáson. A vonat megáll* = Uő., *Az éretlen Kosztolányi,* Kalligram, Budapest, 2017, 214–224.
9 Karinthy Frigyes, *Jelbeszéd,* II., kiad. Ungvári Tamás, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 23.
10 *Uo.,* 24.

is értelmezhető úgy, hogy a technika elleni mind következetesebb lázadás egészen addig pörgeti vissza az idő kerekét, amíg a születésig, az emberi élettörténetet megelőző semmibe jut el, képletesen pedig az emberiség léttörténetét törli ki.

Az *Új Íliász,* amelyet még *És a jövő…* címmel, *Riportregény az ötödik évezredből* önmegjelöléssel, néhány apró, humoros illusztráció kíséretében 1928 karácsonyára jelentetett meg a Pesti Napló, nem a test alakításának végső soron az emberiséggel egyidős technikáját veszi górcső alá, hanem egy gépek uralta jövőbe kalauzol.[11] A novella énelbeszélője hibernációból ébred egy új, megváltozott, kezdetben ember nélkülinek tetsző világra: „A látvány és a zaj monumentalitásához képest meglepően csekélynek találtam a kép mozgalmasságát. […] Üresen álltak a terek, s a hidakon egy teremtett lény sem mutatkozott, vagy legalábbis nem árulta el jelenlétét a nagyvárosoknak ama jellegzetes, hangyabolyszerű sürgés-forgásával, ami nélkül értelmetlen volna az egész."[12]

Ahogy a történet kibontakozása során gyorsan kiderül, az elbeszélőt sajátosan ellentmondásos viszony fűzi a gépekhez, illetve a technikához. Annak a vágynak a teljesedését, hogy évezredekkel később ébredjen fel mesterséges álmából, és így megismerje a távoli jövőt, egy tudós által alkotott gép, Shoover professzor „konzerválógépe" tette lehetővé. Igaz, az újonnan megpillantott világ leírására, a váratlan tapasztalatok megérzékítésére jószerével alkalmatlan „nemcsak a toll, de ceruza és fotografálógép is".[13] A lefagyasztás és fölébredés közt eltelt történésekre mégsem látszik más esély visszakövetkeztetni, mint a szigorú tudományos gondolkodás: „Shoover lángesze, ez a darwini és laplace-i lángész kellett hozzá, hogy a jelenből megállapítsa a múltat". Nem csoda, hogy a történetmondó a fejlettebbnek tetsző gépekben elsőre az emberi kultúra ismérvét véli fölismerni: „Az úttesten nyargalva robog valami autóféle alkotmány. Elöl széles kerekek, oldalt lapos szárnyak, magasra, periszkópszerűen kiemelkedő kormánykerék. […] Tehát mégis – jó helyen

11 Ember és gép viszonyához Karinthy harmincas évek eleji – tehát az *Új Íliász* után írott – publicisztikájában vö. Balogh Gergő, *Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél,* Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2018, különösen 107–118. Az *Utazás Faremidóba* és az *Új Íliász* kapcsolatát helyezi középpontba Sátor Veronika, *A gép paradoxona. Karinthy Frigyes emberfogalma = „Itt vagyok én köztetek". Tanulmányok Karinthy Frigyes életművéről,* szerk. Fráter Zoltán – Reichert Gábor, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2019, 99–109.

12 A novellát az alábbi kiadásból idézem: Karinthy, *Jelbeszéd,* II., 283–304.

13 A narrátor ironikus oldalvágása mindeközben arra is rávilágíthat, hogy a novella elbeszélői helyzete – mint nem egy másik Karinthy-történeté – ellentmondással terhelt. Annak ellenére, hogy az énelbeszélő hibernálása folytán a jövőben tért magához, és ott szerzett ismereteiről, tapasztalatairól számol be, szavait egyértelműen a hozzá képest múltbéli olvasókhoz intézi (erre utal az alábbi idézet kiemelt részlete is: „a technika fejlődése minden gátat széttépve, olyan arányokat és méreteket kezdett ölteni, amiket *a mi, mai természettudományos szemléletünkkel* nem is tudnánk se elképzelni, se megérteni"). Míg azonban a történetmondó jövőbe kerülését indokolttá teszi a hibernálás leírása, arra az időutazásra, amelyet az elbeszélői megszólalás hozzá képest távoli múltba (vissza)fordulása sugall, nem reflektál a szöveg. A jövőből felhangzó elbeszélés frappánsnak tetsző, ám következetlenül kibontott poénja talán mentegethető lenne a kitaláltság sajátos jelzéseként, ha ez nem hangoznék erőltetett, sovány vigasszal kecsegtető túlértelmezésnek.

járok! Kultúremberek!" Csakhogy igen hamar kiderül, a furcsa alkotmány az elbeszélő életére tör, és a jövő új világában a gépek fenyegetést jelentenek a még megmaradt emberi kultúrára nézve.

Az a – valljuk be – nem épp váratlan esemény, hogy az örömmel üdvözölt szárnyas autó hamarost az elbeszélőre támad, a novellában Shoover történeti visszatekintése nyomán nyer magyarázatot. Eszerint kezdetben „az akkoriban élettelennek nevezett gépeket az élet hozta létre, az élet használta fel, tulajdon létének felfokozása, tökéletesebb működése irányában. A jármű, akár gépkocsi, akár repülőgép, tulajdonképpen az embertest közlekedő szervének, a lábnak óriásian fejlesztett megoldása volt, ahogy a rádió az ember hangját dobta a messzeségbe, a teleszkóp és mikroszkóp az ember szemét utánozta, végtelenszer erősebb méretekben." Onnan viszont, hogy „a mi gépgyárainkban, egyelőre persze emberi segítség mellett, a gépeket is gépek csinálják",[14] Shoover szerint már csak egy lépésre volt, hogy megjelenjék „az első önálló gép (szándékosan nem önműködőt mondok, nehogy félreértésre adjak alkalmat)". A mérnöki találékonyság tehát olyan gépeket szült, amelyek „egyszer elindítva, mozogtak, táplálkoztak, önmagukat sokszorozták, vagyis szaporodtak". Nem is várat magára a költői kérdés: „Mi más ez, mint élet?"

Az *Új Íliász* egy olyan – számos népszerű alkotás történetvázában előtűnő – kataklizmaszerű fordulat után játszódik, amely szinte teljesen elsöpörte az emberi civilizációt. Jóllehet a világkatasztrófa magyarázata szintén szokványosnak mondható, érdekes módon nem az ember ellen forduló technika okozza a civilizáció összeomlását. A novellában ugyanis önálló, de nem gondolkodó gépekről esik szó: „Külön, önálló, céltalan, emberközponti szemlélettel nézve értelmetlen létet éltek, de határozottan éltek." Ha komolyan vesszük, hogy a gépeket abban a vonatkozásban nem az értelem vezérli, ahogy az a célszerűség emberi elvárásából következnék, akkor ezek az önálló életre kelt alkotmányok elsősorban annyiban jelentenek fenyegetést az ember számára, amennyiben közömbösek iránta, s így gátlástalanul átgázolnak rajta, ha útjukba kerül. Így a civilizáció vesztét nem a technika, hanem egy kozmikus meteorzajlás okozta: a gépek végül is csak kihasználták az abból adódó lehetőséget, hogy a szerves élet számára a Föld szinte egészében lakhatatlanná vált.

A gépi működés technikai logikája épp az emberi értelem felől megmutatkozó idegensége, sajátos közömbössége révén lehet Karinthy novellájában képes arra, hogy átalakítsa, bizonyos értelemben újradefiniálja ember, állat és istenség viszonyát. A legszembetűnőbb

14 A gépek által előállított gépek rekurzivitása a század elején már közel sem volt egyedi fölismerés. Kosztolányi *Alakok*-sorozatának *Mérnök* című darabjában, mely elsőként nem sokkal az *Új Íliász* előtt, 1927. május 1-jén jelent meg a Pesti Hírlap Vasárnapjában, az ősnemzés látomása rémlik föl: „A kalapács kalapácsot [csinál], a motor motort. Ősnemzés. […] Egymás által szaporodnak. Mint a párducok, az őserdőben. Huszadik század. Gép, egyre több gép. Hol ennek a határa? Hol ennek a vége, főmérnök úr?" Kosztolányi Dezső, *Alakok,* Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, é. n. [1929], 82.

változás, hogy az állatok helyét a gépek foglalják el. Méghozzá úgy, hogy egyaránt lehetnek fenevadak és – igaz, csak kivételesen – háziállatok: „Nekem már szolgám is van az állatok között… […] Nem harap! Egészen szelíd! […] aztán Shooverhez mászott, egyik csövét felemelte, és azzal a mozdulattal, amivel a kutya szokta megnyalni gazdája kezét, ráfektette alsó karjára. […] Ez az állat valami porszívóféle gépektől származik."

Mindeközben azok az emberek, akik túlélték a környezeti katasztrófát, a rejtőzködéssel töltött évszázadok alatt elvesztették minden történeti tudásukat a korábbi korokról. Az első ember, akit az elbeszélő megpillant: „Magas, meztelen, bozontos fejű férfi volt. Szakállából, mely szinte egész arcát elborította, csillogó, dacos szemek villantak felém egy pillanatra. Aztán furcsa torokhangon rikkantott egyet. […] Ha egy marsbeli külsejű, alumínium ruhába bújtatott, szárnyakkal és villámmotorokkal felszerelt géplény bukkan elém – éppen mert ilyesfélére számítottam, tekintettel az elmúlt harmadfélezer évre: egy pillanatra sem haboztam volna felismerni kései embertársamat. De egy napbarnított, meztelen férfi – bozontos szakállal, mint valami ősember – ebben a korban, ebben a környezetben! / S íme, mintegy igazolva káprázatomat: a következő pillanatban a férfi arccal a földre vetette magát, csakúgy, ahogy valamikor Cortez Ferdinánd előtt Patagónia bennszülöttei. Remegett és hajlongott, s artikulálatlan hangon jajongva ismételgetett egy ismeretlen szót […]."[15] Míg tehát a gépek „fenevadakká", az emberek afféle „jámbor vadakká" váltak, akik az elbeszélő – nem kevés gyarmatosítói fölénnyel jellemezhető – nézőpontjából szinte már alig különböznek az állatoktól: „mint a majmok…" – jellemzi őket döbbent zaklatottságában Shoovernek. A professzor lakóhelyét pedig úgy írja le, mint egy „odút", melyben „inkább alom, mint emberi fekvőhely" szolgál alvásra és pihenésre.

Az új kor bennszülötteivel szemben Shoover és az elbeszélő jószerével félistenként jelennek meg. A történetmondó először tréfának tartja a „Shoover, mint vademberek bálványa" helyzetet. Ám a professzor – újfent a gyarmatosításra emlékeztető logikáját érvényesítve – amellett érvel, hogy az adott körülmények között ez nagyon is komolyan veendő vélekedés: „Ezekhez képest az, ami mi voltunk, az, amit mi tudunk, legalább annyira megkülönböztet, fölébük emel bennünket, mint amennyire holmi mitológiabeli félisten fogalmát emelte önmaga fölé egy nyomorult hellén paraszt képzelete." Azáltal pedig, hogy az elpusztult élet romjai és maradványai a jövő vadembereinek természetes környezetét alkotják („annyi, mint számunkra a természet világa"), a civilizációt alkotó múltbéli ember a természet teremtőjének szerepében találja magát: „ami a régi világból megmaradt, amit ők a mostani világ öröktől fogva létezett tartalmának tekintenek – azt csakugyan mi teremtettük a semmiből, mi, boldogtalan, pórul járt emberistenek!"

15 Az „elmúlt harmadfélezer év" alighanem sajtóhiba, ugyanis a korábbi, Pesti Napló-beli változatban az elbeszélő még csak 2500 évet töltött fagyasztásban, s ennek nyomát őrizheti a változatlanul maradt utalás.

Az *Új Íliász*ban körvonalazott változások nem merülnek ki tehát abban, hogy a gépek léptek az állatok helyébe. A gép–vadember–emberisten hármasa nem egyszerűen fölváltotta az állat–ember–istenség jelölte rendet, hanem mintegy a korábban kikristályosodott pozíciók fordultak el az azokat egymáshoz fűző kapcsolatok mentén. Az új kategóriák – amolyan (fél)fordulatot követően – az előbbiek határain jöttek létre, sajátos belső feszültséget, kettősséget hozva ezáltal létre. Az állatként létezés beállítottsága így nemcsak a(z önálló) gépek helyzetét jellemzi a jövő világában, hanem valamelyest az új kor ősembereit is. Az emberlét is megoszlani látszik a kataklizmát túlélt jámbor vadak és a régmúltból jött emberek között: míg előbbiek szinte állati sorban tengődnek, addig utóbbiak isteni szerepben tetszelegnek. Csakhogy a jövőbeli világ természetes környezetét megteremtő „emberistenek" mellett a gépektől sem tagadtatik meg az isteninek tetsző természetből, amennyiben – hol „sárkányszerű", hol „szárnyas" alakban tűnve föl – mitológiai szörnyek karakterjegyei íródnak rájuk.

Karinthy jövőbe vetített történetében a gépek megjelenésével az emberi, állati és isteni léthelyzetek sajátos megoszláson mennek keresztül, miközben az új tapasztalásmódok a korábbiak határain szerveződnek újra. Ez pedig nemcsak azt mutatja meg, hogy a technikai fejlődés miért bizonyul a társadalmat alapjaiban átható erőnek, hanem azt is, hogy a rendszerré formálódó technológia hogyan billenti ki az emberit szavatoltnak hitt helyéből.

pp. 175–184

GINTLI TIBOR

AZ ERŐSZAK MEGJELENÍTÉSÉNEK NARRATÍV ELJÁRÁSAI KRÚDY GYULA *ASSZONYSÁGOK DÍJA* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Ha a Nyugat korszakának prózairodalmával összefüggésben merül fel az erőszak megjelenítésének problémaköre, bizonyosan nem Krúdy Gyula életműve jut elsőként eszünkbe. A korszak irodalmában jártas olvasók többségében minden bizonnyal Csáth Géza vagy Móricz Zsigmond bizonyos művei idéződnek fel, korántsem jogosulatlanul. Csáth egyes szövegei láthatóan sokkolni igyekeznek az olvasót, Móricz vitalitás-központú és némiképp biologizmusra hajló világának pedig alapeleme a küzdelem, a konfliktus, az életért folytatott harc. Krúdy életművét az irodalmi köztudat aligha kapcsolja az erőszak témaköréhez. Az elterjedt közvélekedés még mindig a biedermeier és a romantika továbbélését látja regényeiben és elbeszéléseiben, szerencsés esetben a megidézés ironikus vonatkozásait is érzékelve. A Krúdy epikájának újszerű megoldásaira fogékony értelmezők elsősorban e próza hangulatiságát, asszociatív szerveződését, képszerűségét, metaforikus jellegét hangsúlyozzák, s az említett vonások összességét gyakran a lírai próza összefoglaló névvel illetik. A líraiság Krúdy életművéhez tapadó képzete – figyelembe véve a korszak lírafelfogását – ugyancsak inkább távolítja, mintsem közelíti a szerző írásmódjára vonatkozó előfeltevéseket az erőszak fogalomkörétől.

Mindezek miatt talán meglepőnek tűnhet az az állítás, hogy Krúdy prózájának bizonyos vonatkozásokban akár kezdeményező szerep is tulajdonítható az erőszak megjelenítése terén. Néhány művében kifejezetten jelentős szerepet kap az erőszak ábrázolása, ezek közül talán a *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című regénytöredék, *A templárius* című történelmi regény és a tanulmány tárgyául választott *Asszonyságok díja* emelhető ki. A *Vak Béla* szövegében a Móz városához kötődő eseményekben gyilkosság, nemi erőszak, vérfertőzés és megvakítás képviselik ezt a témakört.[1] *A templárius* a tatárjárás idején játszódik, és cselekményének nagy részét a kegyetlenkedések elbeszélése teszi ki.[2] Választásom azért esett az *Asszonyságok díja* szövegére – azon túl, hogy éppen száz évvel ezelőtt, 1919-ben jelent meg első kiadása –, mert több fejezete is olyan, a korszak magyar irodalmában többé-kevésbé

1 A regénytöredék Móz városában játszódó első részének *(A csodák kora)* az erőszak problémakörére is részletesen kitérő értelmezését lásd Clara Royer, *Krúdy a mózi shtetelben, avagy a stilizáció mint montázs* = *Születésnapi kalandok*, szerk. Fráter Zoltán – Gintli Tibor, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2014, 95–105.

2 A regény részletes elemzését lásd Gintli Tibor, *„Valaki van, aki nincs". Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Akadémiai, Budapest, 2005, 151–163.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.175

tabutémának számító problémakört érint, mint a szexuális perverzió. Ennek a témakörnek a színrevitele ugyan nem példa nélküli a Nyugat első nemzedékének prózájában, de többnyire inkább érintőlegesen, utalásszerű módon jelenik meg, az elbeszélés általában nem időz el hosszan ábrázolásánál. Csáth *Anyagyilkosság* című novellájában például a narrátor jelzi, hogy a Witman fiúk kínzásra való hajlama egy mazochista prostituáltban találta meg ideális partnerét, az együttlét vitathatatlanul provokatív gesztusnak tekinthető leírása ugyanakkor viszonylag szűkszavú, lényegesen rövidebb terjedelmű, mint a padláson zajló állatkínzások elbeszélése:

> Lerakták a könyveiket, a szőnyegre kucorodtak, lehúzták magukhoz a leányt, csókolták, harapták, ölelték. A nő csukott szájjal nevetett és lehunyta szemeit. A fiúknak egymásba villant a szemük. Mind a ketten ütni kezdték. A leány most már tele szájjal kacagott, mintha csiklandozták volna. A két Witman birtokába vette a leányt, csipkedték, leszorították, hengergették és megkínozták. A nő mozdulatlanul, lihegve engedte, hogy tegyenek vele, amit akarnak. A fiúk vörösre pirult arccal simultak rózsaszínű selyem pongyolájához.[3]

Az *Asszonyságok díja* ezzel szemben egy hosszú szakaszt szentel egy hasonló szadomazo jelenet színrevitelének, a hatodik fejezetet, „melyben a háromezer éves nő méltóan elbánik a bűnös öregúrral".

Milyen szövegkörnyezetben található ez a bizonyos jelenet? Az *Asszonyságok díja* cselekménye, ahogy arra a szerző ironikus felhangoktól korántsem mentes előszava is felhívja a figyelmet, az emberi élet három meghatározó eseménye körül forog: „Lakodalomról, torról és keresztelőről zeng a lantom, az életnek e hármas gyönyörűségéről (amely még a szerelemnél is mulatságosabb), amellyel sohasem lehet jóllakni."[4] Főszereplője Czifra János ötvenéves temetésrendező, a megtestesült kispolgár, akivel azonban hirtelen furcsa dolgok történnek. Megjelenik előtte Démon, akinek hatására az élet és halál dolgain korábban keveset gondolkodó nyárspolgár szokatlanul kezd viselkedni. A Bakáts téri templomban a szentmise alatt mintegy lázadóan néz farkasszemet a pappal, miközben a lehajtott fejű imádkozók között állva magában az erkölcsi téren tapasztalható általános képmutatást kárhoztatja. A mise után egy ismerős hentes meghívja lánya esküvőjére, majd a lakodalom erotikus légkörétől izgalomba jőve Jella asszonynak a Frank Jeremiás és Neje utcában található bordélyházába indul. Ekkor azonban összetalálkozik hasonmásával, Álommal, aki mindazt megtestesíti, amire valaha vágyott, amiről titokban álmodott, de amit ébren

3 Csáth Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk. Szajbély Mihály, Magvető, Budapest, 1994, 113.
4 Krúdy Gyula, *Regények és nagyobb elbeszélések*, VII., s. a. r. Kelecsényi László, Kalligram, Pozsony, 2009, 7. (A továbbiakban a műre az oldalszám megadásával hivatkozom.)

még magának sem mert bevallani. Találkozásuk magyarázataképpen megtudja Álomtól, hogy élet és halál határmezsgyéjén áll, nemsokára meg fog halni, s ilyenkor az emberek még egyszer, utoljára találkoznak álombeli önmagukkal. Álom Le Sage *A sánta ördög* című regényének címszereplőjéhez hasonlóan bepillantást enged Czifra Jánosnak a pesti lakosok titkos életébe, láthatóvá teszi mindazt, ami a zárt ajtók mögött történik.[5]

Ennek a sajátos kalauzolásnak az egyik állomása a háromezer éves nő és a kis öregember között zajló jelenet, amelynek elbeszélését a bordélyház további szobáiban zajló történések előadása követ. A szomszéd szoba vendégei például két leszbikus utcalány szeretkezésének látványától remélik, hogy fáradt érzékeik felfrissülnek, s maguk is kedvet kapnak a szexuális aktushoz. A konyhában a madám, az idősödő Jella asszony főzi a húslevest kitartott szeretőjének, aki a Waverly-regények hőseire emlékeztet. Végül egy másik szobában a temetésrendező és kísérője egy naiv, vidéki lány, Natália vajúdásának lesznek szemtanúi. Álom segítségével Czifra János előtt nemcsak a lány jelenbeli helyzete válik láthatóvá, de gondolatai is megelevenednek, így Natália visszaemlékezése nyomán kibomlik szerelmének és magára maradásának története. A vajúdás jelenbeli fázisai és a múlt emlékképei váltakozva jelennek meg a szövegben. Végül Natália a Bakáts téri szülészeten világra hozza gyermekét, majd meghal, nem sokkal azután, hogy emlékképeiben felidéződik annak a Palaczkynak a halála, aki erotikus vágyaival ostromolta őt, jóllehet kedvesének, Henriknek cimborája volt.

Talán ebből a rövid összefoglalásból is kitűnt, hogy a regény helyszínei, eseményei és alakjai egyaránt szimbolikus jelentések hordozói. A szereplők nem pszichológiai igénnyel kidolgozott jellemek, hanem allegorikus vonásokkal felruházott figurák, személyük, illetve a velük történt események egyaránt példázatszerű jelleggel bírnak. *A sánta ördög* által inspirált bepillantás szándéka olyan elbeszélői ambícióra utal, amely egyfajta leleplezés-narratíva kontextusába illeszti a regényt. Ennek a realista regényekre jellemző retorikának a legközelebbi inspirálója jelen esetben a 19. századi angol regényirodalom, azon belül is Charles Dickens, akinek nevét meg is említi az elbeszélés, s akinek *Karácsonyi ének* című kisregényének korabeli magyar fordításából – ahogy azt Kányádi András meggyőzően bemutatta – hosszú szakaszokat vett át a szerző.[6]

A Dickensre emlékeztető moralizáló narratíva korántsem idegen Krúdy regényétől, jelen esetben ennek összefüggésébe illeszkedik például a sarkított ellentétek egymás mellé

5 A zárt ajtók mögé pillantás Le Sage művéből származó motívuma visszatérő elem Krúdy prózájában. Többek a között *A vörös postakocsi* előhangja is ezzel, illetve *A hiúság vásárá*ra tett utalással alapozza meg a leleplezés retorikáját: „Ön azt kérdezi tőlem, mi lesz regényem témája, amelyet *A Hét*-nek írok. […] [A] pesti vásár, amint valaki az ablakon át nézi a dolgokat. Az urak és hölgyek ruha nélkül közlekednek, a sánta ördög benéz a háztetőkön., a halottak igen jól tették, hogy elszöktek a városból." Krúdy, *I. m.*, 184.

6 Kányádi András, *Dickens ou la poétique des fantômes chez Krúdy = L'univers de Gyula Krúdy*, szerk. Kányádi András, Syrtes, [Genève], 2015, 207–286.

helyezése: az ártatlan Natália szenvedéstörténetének és a bordélyház világának szembeállítása. Ugyanakkor tévednénk, ha úgy vélnénk, hogy az *Asszonyságok díja* leírható egyfajta érzelmes/érzelgős erkölcsi példázatként. Miközben ennek a komponensnek a jelenléte aligha tagadható, emellett megjelenik az a relativista nézőpont is, amely kétségbe vonja, hogy bárki is érvényes erkölcsi bírálatot fogalmazhat meg valaki mással szemben. Ennek a relativista beállítódásnak a leginkább szembetűnő következménye a regény hangnemét markánsan alakító groteszk komikum, amely a szöveg által olykor misztifikált születés/szülés motívumát sem hagyja érintetlenül. Bajkyné, a Bakáts téri anyaotthon szülésznője arra hívja fel az egymás mellett vajúdó nőket (közöttük Natáliát is), hogy nyerjék meg az Asszonyságok díját. Majd magyarázatként nyomban hozzá teszi, hogy az egyik szülész orvos élt-halt a lóversenyért, s amikor éppen nem mehetett ki a turfra, akkor is állandóan a sportlapok lóversenyrovatát bújta. Ő alapította meg a szülő nők számára az Asszonyságok díját, amelyet – akárcsak a lóversenyen – az elsőként célba érkező nyer el, az, aki elsőnek hozza világra gyermekét. A szülő nők tehát egy sajátos *derby*n vesznek részt, jutalmuk pedig az a kiváltságos különszoba, melynek „[e]züstből van az ágya, arany a tükre, még a kilincse is nemesfémből van." (171–172.)

Krúdy regényeinek többségére jellemző az a sajátos nézőpontbeli kettősség, amely a biztos, megingathatatlan erkölcsi ítéleteket tételező leleplezési narratíva és a belátó, mindent megértő relativista elfogadás álláspontja között ingadozik. A relativista nézőpont legszemléletesebben talán az egyik mellékszereplő, Dubli úr beékelt elbeszélésében jelenik meg, melyben szerelmének, a prostituálttá vált Margitnak a történetét adja elő. Ezt a részletet az teszi különösen figyelemre méltóvá, hogy metafiktív vonatkozással is rendelkezik. Dubli úr ugyanis arról beszél, hogy szerelmét, akiről megtudta, hogy testével keresi a kenyerét, egészen másként fogadta, mint ahogy azt hasonló szituáció esetében a regényhősök tenni szokták:

> Előbb megvertem, később karjaimba vontam és oly hevesen és szerelmesen, forrón megöleltem, mintha hosszú évek óta nem láttam volna nőt.
> Ha a másvilági bíró előtt kellene indokolni, hogy miért cselekedtem ezt? – a legfőbb törvényszék előtt sem tudnék magyarázatot mondani cselekedetemről. Valószínűleg élnek rejtélyek körülöttünk, bennünk, ismeretlen gonosz lények, kárörvendő rossz szellemek, aljas gnómok, hálójukban leselkedő veresszemű, feketehasú pókok, amelyek gyenge perceinkben hurkot vetnek a nyakunk köré. A régi világ ábécéje szerint: Margit hideg kést érdemelt volna két szeme közé, míg én könnyes csókokkal borítottam el arcát. A regények és társadalmi tanítások receptje szerint: hűvösen kellett volna elbúcsúznom e nőtől és soha többé szóba ereszkedni vele. (114.)

Dubli úr elbeszélése tudatosan kétségbe vonja a regényirodalom és a társadalom hivatalos erkölcsi értékrendjét. Krúdy műveiben gyakran tapasztalható narratív sajátosság a szólamok átjárható volta, ami elsősorban a szereplői megszólalás és a narrátori megnyilatkozás határainak elmosásában mutatkozik meg. A szereplői monológ és az elbeszélői narráció közötti választóvonal elhalványodik, ennek következtében a szereplő és az elbeszélő nézőpontja összemosódik. A szereplői megnyilatkozás ezért gyakran „kvázi narrátori kommentár"-ként is felfogható. Dubli úr szereplői szólama az *Asszonyságok díja* struktúrájában mellérendelő viszonyba kerül a narrátoréval, s így mintegy az elbeszélőével egyenrangú komponensként kezelhető az absztrakt szerző ideológiai nézőpontjának felvázolása során. A Budapestet bűnös városként, Babilonként (173.) értékelő szemléletmód és az erkölcsi relativizmus tehát egyszerre érvényesül a Krúdy-regényekben. Az absztrakt szerző ideológiai nézőpontja többnyire ellentmondásos, s ez a kontradikció többnyire nem reflektált. Az olvasónak az a benyomása, hogy az esetek többségében nem tudatosan alkalmazott narratív eljárásról, hanem koncepciót nélkülöző ötletszerűségről van szó.

Ha ezek után figyelmünket a részletesebb interpretáció tárgyául választott fejezetre fordítjuk, megállapíthatjuk, hogy a kibontakozó jelenet meghatározó vonásai a groteszk látásmód és a szimbolikus jelleg. A háromezer éves nő megjelenítése egy múmiára emlékeztet, ami nemcsak az egyiptomi származás említésének („kistermetű egyiptomi nő" [63.]) és a „Kleopátra lánya" (64.) perifrázisnak köszönhető, hanem a leírás olyan részleteinek is, amelyek a bőr kiszáradt, aszott voltára, illetve a haj csenevész ritkásságára utalnak:

> Egy hervadó nő ült a díványon, olyan mozdulatlanul, mintha halott volna. Szemei lehunyva, karjai lecsüggesztve, lábszárai erőtlenül lógnak. Egész testén végtelen fáradság nyomai, mintha a legnagyobb útról jött volna s útközben elveszítette arcának pirosságát, körmének rózsaszínét, ajkának életét, még a tekintetét is. Olyan mozdulatlan volt, mint a légy a borostyánban. Ruhái elmaradoztak útközben, haja oly idegenszerű volt, mintha úgy lett volna fejbőréhez ragasztva, mint a bábuké. Szemöldökeit inkább csak sejteni lehetett. Húsa ráncos és pergamentszerű volt. Keblei, mint üres erszények csüngtek. Hasa beesett, mintha hosszú idő óta tétlenségre volna kárhoztatva. Lehetett volna papírból, szalmából, kócból, agyagból, mint emberi testből. (62.)

A háromezer év említése az Egyiptomra vonatkozó asszociáció mellett úgy is értelmezhető, hogy az elbeszélés egyfajta archetípusként, a vamp egy sajátos változataként kezeli a nőalakot. A színre vitt szituáció a múmiafilmek horrorjeleneteire emlékeztet, azoknak mintegy szublimált, szimbolikus variációját nyújtja: az életbe visszatérő múmia az élő szervezetek életerejéből táplálkozva, azokat elsorvasztva tesz szert vitális energiára:

Közben megérintette ujja hegyével a furcsa öreguracska pirospozsgás arcát és mind a színt, ami az öregúr arcán volt, a saját arcára kente. Mintha valóban kifestette volna magát erre az estére a különös öreguracska. Arcának rózsaszínje apránkint Marica ujjhegyeire s az ujjakról a háromezeréves nő arcára került. Mintha egy kis vén körtefáról szálldosnának el a széllel az őszben kipirult levelek. Ugyanez történt a szemek fényével, amelyek, mint fénylősugarak átsuhantak a nő szemébe; az ajk és a fül pirossága, s mindazon élet, amely az öreguracskában találkozott, szinte szökve, loppal, észrevétlenül átköltözött a háromezeréves hölgyre, aki az emígy kölcsönkapott élettől megújult, felfrissült, megszépült, meggömbölyödött – míg az öreguracska apránkint összeesett, mint egy kilyukadt hólyag. (65.)

A groteszk látvány szimbolikus jellege még nyilvánvalóbbá válik az öregúr fantasztikus öncsonkításának elbeszélése során, amely egyrészt a halott és az élő fent említett helycseréjének képletébe illeszkedik, másrészt az önpusztítás és a degradálódás erkölcsi kritikája is szerephez jut benne, továbbá megelőlegezi a mazochista szexuális szerepjátékot:

Az öreguracska letérdepelt a háromezeresztendős nő előtt és hódolata jeléül levette orrát, amelyet átnyújtott a nőnek. Később ugyanezt cselekedte az egyik lábszárával is, lecsatolván azt helyéről és a nő ölébe helyezte a gazdátlan lábat. Orr és láb nélkül valóban meglepő látvány volt az öreguracska. Majd midőn kabátját is levetette, összekötözött alakjával, mankójával egy művégtagkészítő boltos kirakatából látszott előjönni, megszökvén éjszakára az üveg alól. (65.)

A fejezet záróképében Marica, a háromezer éves nő megvesszőzi a verésért könyörgő öregurat:

– Büntess meg, csak szeress – zokogta a szánalmas öregúr könnyei között.
– Jól van, megbüntetlek – szólt Marica és felkelt helyéről, a sarokhoz ment, ahonnan elővette a mogyorófavesszőt. Kétszer-háromszor az öregúrra sújtott, de az kevesellni látszott a büntetést, mert összetett kezeivel mindig a mestergerenda felé integetett, amely a szoba közepén húzódott és belőle egy kampó meredt ki.
– Tudod, hogy egyedül nem bírok veled, te vén gonosztevő, – mentegetőzött Marica. De az öregúr továbbra is kért, könyörgött, mire a háromezeresztendős nő félig kinyitotta az ajtót és kiszólott:
– Asszonyság, jöjjön be, kérem.
Jella felgyűrt karral, kipirulva, mint egy hentesné lépett a szobába.
– Siessünk – szól Maricához –, mert itt van a félszemű gróf is.
Marica tehát nem töltötte tovább az időt. Vastag cukorzsineget vett elő a szekrényből,

amellyel az öreguracska kezét-lábát összekötözte. Kezét hátracsavarta és sarkához kötötte. Majd a derekát övezte át, aztán kötelet vetett a mestergerenda kampójába.
– Ütött végórád, te vén bűnös, – szólt az öregúrhoz.
S ezután Jella segítségével a levegőbe húzta a megkötözött öregemberkét. Mogyorófa pálcát vett kezébe a két nő és előbb lassan, később mind hevesebben csépelni kezdték a derekán lógó delikvenst. (66.)

Ha a látványt magunk elé képzeljük, a kép szadisztikus hatást kelt: kampón lóg egy megcsonkított, összekötözött test, melyet két nő hevesen ütlegel. Az így megalkotott vizuális kép azonban nem felel meg a szöveg nyelvi megformáltságának. A narráció ugyanis kifejezetten vonzódik a komikus stílushatású kifejezésekhez (öreguracska, asszonyság, csépelni kezdték, mint egy hentesné, delikvens). Másrészt a jelenet szimbolikus volta is csökkenti a brutalitás érzetét: nem egy, a valószerűség képzetét keltő test szenvedését írja le az elbeszélés, az erőszakos cselekmény végrehajtói és elszenvedője/élvezője egyaránt absztrahált, allegorikus vonásokat viselő figura, akiknek elvont jellege kevéssé szuggerálja a szenvedés érzékelhető testi, fizikai valóságát. Az erőszakos cselekvéssor inkább jelzésszerű, korántsem konkrét. Az öncsonkítás és az ütések nem járnak fizikai tünetekkel: a testrészek eltávolítása nyomán keletkező sebeket az elbeszélés nem teszi láthatóvá, ahogy a megvesszőzést sem kíséri a testre közelítő, annak sérüléseit regisztráló nézőpontváltás. A látvány nem fókuszál a részletekre, a „leselkedés" szituációjának megfelelően mindvégig viszonylag távolról tekint a megjelenített látványra. A szoba falán keresztül kívülről közelítő tekintet mint a nézőpontot kijelölő pozíció mindvégig meghatározó marad abban az értelemben is, hogy az elbeszélés megőrzi kívülállását és ironikus fölényét a jelenet előadása során. Ennek következményeként az absztrakt olvasót nem éri sokkhatás, a szöveg az elbeszélő ironikus fölényéhez hasonló pozíciót kínál fel számára. A jeleneten mindvégig érződik a „kukkolás" szituációjából fakadó komikum.

Az esemény brutalitását a groteszk komikum révén enyhítő elbeszélésmód általánosságban is jellemzi a regény narrációját. Ez a narratív technika különösen szembetűnővé válik, ha egymás mellé helyezzük Csáth Géza *Trepov a boncolóasztalon* című novellájának és az *Asszonyságok díjá*nak azt a két szöveghelyét, amelyek egyaránt egy tábornok holttestének meggyalázását jelenítik meg.

– Várj, Nikoláj bácsi, akarok valamit.
– Mit akarsz, te?
– Mindjárt meglátod.
Vanja lábujjhegyen körbejárta a szobát, kinézett a boncolóterembe is. Végre a holttesthez lépett, hirtelen fölemelte a kezét, és háromszor erősen arculvágta.

A pofonok után némán egymásra nézett a két ember.
– Ezt azért tettem – mondta Vanja –, mert aljasság lett volna, ha ezt a pimaszt, ezt a rablógyilkost, akinél aljasabb ember még nem rohadt el a földben, nem gyaláztam volna meg. Alkalom volt!...
Az öreg bólogatott, mire a fiatalabb nevetve és bátrabban folytatta:
– Persze hogy megütöttem ezt a disznót, és még meg is rúgom! Felizgulva az új tervtől, óvatosan felállott az asztalra, ahol a hulla feküdt, és vigyázva, hogy a vizes ruhát be ne piszkolja, erősen megrúgta az arcot. Azután leszállt. Az öreg már hozta a szivacsot. Újra megmosták az arcot, megfésülték a haját, erőltetve nevettek, és nem beszéltek többet a dologról.
Végre tolni kezdték a kis kocsit kifelé. Az öreg újra nyitni akarta az ajtót.
– Várj csak egy kicsit – tartóztatta a másik –, csak még egyszer!
Újra nekihuzakodott. És még egy utolsó csattanós pofont mért a holttest arcára.
– No, most már mehetünk – mondotta azután dadogva, mert az arca is kipirult a nagy izgalomban.
A holttest átadása után szótlanul ballagtak vissza a boncolóterembe.[7]

A másik temetés nem okozott ugyan annyi bosszúságot a temetésrendezőnek, de annál felelősségteljesebb volt.
Ismét egy kövér katonáról volt szó. Ezek a magosrangú katonatisztek, az örökös békében, rendkívül meghíztak. A tábornokok mázsányi súlyúak lettek, mire Czifra János kezébe kerültek. És mennyi gondot okoztak a rendjeleikkel, amelyeket mind számon kellett tartani! Az a bizonyos tábornok, akinek temetése ugyancsak a mai napra volt kitűzve, a proviant gárdában szolgált és a temetésrendező komolyan megrémült, amikor a tábornok holttestét neki bemutatták. Kétszer is körüljárta a halottaságyat. Ennek a tábornoknak kicsi a legnagyobb „Pontusz" is, amely üzletében található. A „Pontusz" – amint a legöblösebb koporsókat nevezik az üzleti világban – félig sem fogadja be ezt a rendkívüli tábornokot. Mint minden bajában, most is nyomban Stefánekért küldött a temetésrendező. (Stefánek egykor boncoló-szolga volt a Rókus-kórházban és rendkívüli jártassága volt a halottak körül.) Stefánek megnézte a tábornokot, kétszer körüljárta.
– Tábornok, nem lehet összegyűrni – szólt magyarázólag a temetésrendező.
Stefánek megállott. Egy másodpercig gondolkozott.
– Ki kell ereszteni a vérét, – mondá némi gondolkozás után.
– Tábornok, – ismételte Czifra János.

7 Csáth, *I. m.*, 301.

– Ha százszor tábornok. Mást nem tanácsolhatok.
Czifra János búsan és beleegyezőleg intett. Stefának felszúrta a tábornokot, mire az lényegesen megkönnyebbült. S ezután akadály nélkül elfoglalta helyét a „Pontusz"-ban. (16–17.)

Mindkét jelenet olyan cselekvéssort visz színre, amelynek során a szereplők megszegik a halottnak kijáró köteles tisztelet szigorú morális parancsát. Ahelyett, hogy illő kegyelettel bánnának a tábornok holttestével, meggyalázzák a tetemet. Csáth novellája esetében az előadásmód alkalmas arra, hogy sokkolja a befogadót, aki joggal rökönyödik meg az általánosan elfogadott társadalmi normák durva megszegésén. A jelenet narratív struktúrájának meghatározó jellegzetessége a párbeszéd dominanciája és az elbeszélő szólamának erőteljes redukciója, azaz a szöveg igyekszik törölni az elbeszélői jelenlét nyomait. A narrátor relatív észrevétlensége azt az érzetet kelti az absztrakt olvasóban, mintha nem is egy, az elbeszélő által közvetített eseménysort érzékelne, hanem maga is szemtanúja lenne a jelenetnek. Az érzékelés közvetlenségének képzetét szuggeráló előadásmód lényegében a kamera működésmódjának feleltethető meg, ami alkalmassá teszi a valószerűség érzetének felkeltésére és fenntartására.

A regényrészlet esetében megfordulnak a szöveget alkotó komponensek arányai: az elbeszélői szólam terjedelme többszörösen meghaladja a rövid párbeszédét. A narrátorszöveg dominanciája nyomán az elbeszélő nyelvi jelenléte, a látvány közvetített jellege magától értetődővé válik az olvasó számára. A részlet jellegét elsősorban nem a történés, hanem az előadásmód, illetve a narrátori szólam hangneme határozza meg. A holttestbe metsző kés „közvetlen" vizuális érzékelése helyett az elbeszélői modort jellemző fekete humor alakítja az absztrakt olvasó reakcióit. A holttestbe döfött kés önmagában brutális látványa helyett a tulajdonképpen poénra futtatott előadásmód határozza meg a részlet karakterét. A kövér ember konvencionális komikumforrás, ezt a témát jelen esetben a halál ténye, a sajátos szituáció alakítja groteszkké. Ezt a hatást fokozza, hogy a halál nem tragikus eseményként, hanem mint megoldandó gyakorlati problémák forrása jelenik meg az elbeszélésben. Czifra János nem az élet mulandósága fölött meditál, hanem az a probléma köti le figyelmét, hogy miként lehetséges egy nagyobb térfogatú mértani testet egy kisebb térfogatúban elhelyezni úgy, hogy ráadásul közben a számos rendjel egyike se vesszen el. A látszólag megoldhatatlan feladványt egy leleményes ötlet segítségével sikerül megfejteni. A narratív szerkezet a csattanóra kifuttatott rövid történet elvére épül, anekdotikus jelleget mutat. A magát szorult helyzetéből furmányos leleménnyel kivágó szereplő története az anekdotikusság révén felerősíti a szöveg fekete humorra alapozott impulzusait. Jórészt ennek köszönhető, hogy a tetem látványosabb sérülésével járó beavatkozás az olvasó erkölcsi érzékét lényegesen kevésbé provokálja, mint a novellában szereplő ütések és rúgás. (Nyilván

az is fontos mozzanat, hogy míg Csáth szövegében a fizikai inzultus a halott személyére irányuló agresszió, addig a holttest „felszúrása" egy technikai probléma megoldása, melyet egyáltalán nem a halott iránt érzett dühös indulat motivál.) Az anekdotikus csattanó alkalmazása azt jelzi, hogy Krúdy regénye ezen a szöveghelyen sem igyekszik megfelelni a valószerűség elvének. Az anekdotikus csattanóval szemben támasztott elvárás ugyanis nem a valósághűség vagy a hihetőség, hanem a komikum és a meglepetés elvének érvényre juttatása. (Felesleges hangsúlyozni, hogy a kövér tábornok vérének leeresztése mint a holttest térfogatát jelentősen csökkentő eljárás, anatómiai képtelenség. Egy nagy tömegű emberi test kb. öt liter vért tartalmaz, amelynek távozása nem jár számottevő térfogatcsökkenéssel. Arról nem is beszélve, hogy holttestről lévén szó ennek a mennyiségnek csak a töredéke távozna a szervezetből, s az is csak addig, amíg az idő előrehaladtával nem alvad meg a teljes vérmennyiség.) A megoldás valószerűtlen volta, illetve a látványról az előadásmódra helyezett hangsúly együttes hatása azt eredményezi, hogy a regényrészletben előadott történéseket az absztrakt olvasó tulajdonképpen nem halottgyalázásként értelmezi, hanem groteszk hatású, fekete humorra épülő anekdotaként fogadja be.

Krúdy regényében az erőszak megjelenítése nem követi sem a naturalizmus, sem a lélektani elbeszélésmód valószerűséget preferáló eljárásait. A szöveg egészét jellemző szimbolikusság az erőszak színrevitele során is érvényesül. Az elbeszélés a relativista szemléletmód jegyében tartózkodik a sokkoló vagy megrendítő hatáselemektől, inkább egyfajta ironikus kajánsággal leplezi le az emberi lélek bevallatlan titkait, rejtett vágyait. Krúdy nem alkalmazza a lélektani próza jellemző narratív eljárásait, de a szexualitás és az álom szövegbeli szerepe nyilvánvalóvá teszi, hogy az elbeszélés ideológiai nézőpontjára az olyan hagyományos narratívák mellett, mint a pikareszk regény és a 19. századi angol regény erkölcsi kritikát preferáló elbeszélésmódja a pszichoanalízis szintén befolyást gyakorolt. Ebben a vonatkozásban is érvényes tehát a Krúdy epikájára olyan jellemző képlet: a már-már korszerűtlenül hagyományos és kortárs modern szétszálazhatatlan összefonódása.

pp. 185–195

KUSPER JUDIT

ERŐSZAK ÉS HALLGATÁS TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ *VISZONTLÁTÁSRA, DRÁGA…* CÍMŰ REGÉNYÉBEN[1]

Sajátos játékot űz a kánon az olvasóval: egyszerre felkínál és elfed, támaszt nyújt és titkokat rejt. Tersánszky Józsi Jenő regényei napjaink olvasói számára sokkal inkább az elfedés és titok alakzatait nyitják meg, mintsem a korábbi, a 20. század közepén még igencsak központi kanonikus pozíciót reprezentálják. Írásomban Tersánszky egyik, mára már a kánon peremére került, egyedi, háborút tematizáló művét, a *Viszontlátásra, drága…* című regényt[2] és annak narratív, retorikai tetteit igyekszem bemutatni, szem előtt tartva a női beszédmód és szubjektum kapcsolatát az erőszakkal és a hatalommal, megvizsgálva a hatalom természetrajzát vagy éppen a hatalom akarását, tematizálva a háború kritikáját, a pacifizmus kérdését, s mindezek mellett vagy éppen alapján középpontba helyezve a női megszólalás és hallgatás, a női test és identitás mozzanatait is.

Az 1916-os megszületése óta eltelt bő évszázadban a recepció ugyan nem feledkezett meg teljesen a regényről, de, mondhatni, sajátos jelentéskánonjával együtt hagyományozta. Elsősorban világháborús regényként, a háború borzalmait leíró zsánerműként interpretálják, melyben a borzalmak hatására a főhősnő elbukik. „A *Viszontlátásra, drága…* című műve az első világháborúról szóló drámai beszámoló – írja Novák Imre. – Merőben új képet festett a harcokról, a frontról. Az öldöklés értelmetlenségét ábrázolja. A tények leírásával éri el hatását és mond ítéletet. Feltárja a társadalom, a háború mozgatórugóit, mert egyik oldalon sincsenek magasztos célok, mindkét oldal katonái ugyanannak az esztelen brutalitásnak kiszolgáltatottjai, akikben eltorzít minden emberit a gyilkolási kényszer, és »arcukra hozza a halál gondját«."[3] A sodródó recepció azért is képez meglepően különös horizontot, mert már az első recenziók, köztük Ady Endre 1916-ban a Nyugatban megjelent írása is, a háborútlan háborús regényként aposztrofálják Tersánszky művét:

> Ez a regény bizony sem a Háborút, sem a lengyelség sorsát nem akarja, de semmit sem is akar szimbolizálni. Csak nagy érdeme, az egészen megcsinált írásdolog érdeme,

1 A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen" című projekt támogatta.

2 Tersánszky Józsi Jenő, *Viszontlátásra, drága… Leganda a nyúlpaprikásról,* Magvető, Budapest, 1982. (A főszövegben a továbbiakban ebből a kiadásból idézek.)

3 Novák Imre, *Egy faun az erdőből. Tersánszky Józsi Jenő világa,* Új Katedra, 2009/4., 16.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.185

> hogy elismerésünk fejében az írás mögött babonás, túl-esztétás ható-okokért is kutatunk. Voltaképpen Tersánszky Józsi Jenő háborús regénye az én mostani háborús olvasmányaim közül talán az első igazi háborús regény. Titkos mottója mintha ez volna, hiszen igaz, háború, sőt Háború van, de ember is van, embersors is van s a gépfegyver sem pattoghat ember nélkül s ha nincs ember, kire?[4]

Ady olvasatában az író mintegy megszelídülve mutatja be a háborús háttér előtt játszódó emberi, női sorsot, ami bárhol, bármikor megtörténhetett volna, hiszen a lányok bárhol beleszerethetnek egy kedves katonatisztbe. Egyetérthetünk azzal, hogy nem a háború játssza a főszerepet, nem elsősorban a borzalmak végletes bemutatása kerül előtérbe, ám vitatkozhatunk azzal, hogy mindez bámely gépírókisasszonnyal megtörtént volna egy akármilyen tér- és idősíkban. „Még csak hadgyakorlat se kellett volna – írja Ady –, ez már régi dal s a rokon sorsú iroda-kisasszonyok nem ülnek le utána a zongorához szonátákat játszani avagy naplót írni."[5] A recenzióban meg nem nevezett főhősnő, Nela traumája Ady értelmezésében hétköznapi eset, pusztán egy nő elbukását látja a Galíciában csapdába esett lány sorsában.

Kaiser Zoltán szerint a mű „[k]étségtelenül egyik legjobb könyve Tersánszkynak, […] háborús mű, ebben sem direkt harctéri eseményeket ábrázolva, kisméretű társadalmi tabló, egyben hiteles lélekrajz és ösztönvilág, amelyre meghatározóan hat a kor összevisszasága és amoralitása".[6] A mű főhősnőjét, Nelát viszont nem áldozatnak látja, sokkal inkább saját csapdájába eső vadnak, és

> vad érzékisége sodorja és viszi önmaga számára is ismeretlen, de mégis vágyott világba és életmódba. Igen, van ilyen, Tersánszky használja találóan az „élvsóvár" szót. Nem csupán a háború fátum itt, de az emberi természetben benne rejlő sürgető vágy is. A győztes idegen, az orosz tiszt kétszeresen is győztes, az önmagával szembenéző és önmagát vállaló lány is – minden veszteség ellenére. Ezt a felismerést erősíti és íróilag hitelesíti a kisregény vallomásos jellege, egész pontosan a lány vagy inkább már érett nő első személyben rögzíti a vele és benne történteket.[7]

Az elemzés csak részben tekinthető egzaktnak, hiszen – ahogyan jelen írás igyekszik rámutatni – az önmagával szembenéző, vallomásos levelet író lány korántsem a győztes

4 Ady Endre, *Regény: „Viszontlátásra, drága…" Tersánszky Józsi Jenő,* Nyugat, 1916/23., http://epa.niif.hu/00000/00022/00211/06461.htm.
5 *Uo.*
6 Kaiser László, *Tersánszky és az első világháború,* Stádium, 2014/7–8., 6.
7 *Uo.*

pozíciójából beszél, sorsa és traumája összetettebb annál, mintsem egyszerűen a hódító, győzedelmeskedő nőként értelmezzük.

Több értelmező reflektál a regény poétikai teljesítményeire is, Thomka Beáta például a mű elbeszélésmódját vizsgálja:

> A *Viszontlátásra, drága...* első személyű beszélője, a részben levélformájú regény megszövegezője Nela, kinek közléseit több más szereplő beszéde, közvetlen megnyilatkozása vagy betétszerű írott szövege, levele szakítja meg. E megszakítások azonban minden esetben egy másik közvetlen megszólalás ékei Nela beszédfolyamában. A hangnemcsere és modorváltás tehát egyazon síkon, a személyes közlés síkján játszódik le.[8]

Ugyancsak az elbeszélői eljárásokat elemzi Harkai Vass Éva, aki egyben el is távolítja a művet a háborús regényektől:

> A háborút passzív módon átélő hősnő szerepeltetése („nem háborús", „nem háborúzó" hős választása) automatikusan átrendezi a regény cselekményét is, világképét is. A háttér kerül előtérbe és fordítva: Nela életének egy időben idevágó szakaszán lesz a hangsúly, s a háború csupán háttérként jelenik meg.[9]

Harkai Vass így már közelebb kerül a regény anagogikus szinten való olvasatához, a szubjektum megértését helyezi előtérbe, ám így háttérbe szorítja a „katalizátorként" szolgáló, magát a szituációt, a bezártságot és áldozatszerepet sokszorosan generáló háborút, mely valóban nem a szó betű szerinti, *litteralis* értelmében lesz jelen, hanem maga is képpé és jellé válik, létrehozva a traumaeseményt, s csakis ennek kontextusában lesz képes a szubjektum önmagát értelmezni.

A *Viszontlátásra, drága…* egy trauma regénye, mely egyaránt kollektív és egyéni, egy egész közösséget érintő, ugyanakkor a mű narrátora, Nela egyéni traumáját is bemutatja a traumaesemény utáni időszak emlékezőteljesítményének segítségével. „A kulturálistrauma-elméletek egyik döntő posztulátuma – írja Gyáni Gábor –, hogy a traumatikus esemény és a trauma élménye (állapota) időben elválik egymástól."[10] Az így latenciaként vagy lappangási időként számon tartott hatás olvasható a regényben, miközben Nela, a fiatal lengyel lány emlékezetében újra testet ölt és nyelvet kap a háború alatti menekülés, rejtőzködés tapasztalata, az első szerelemélmény, majd a szexuális abúzus élménye és traumái. A lány óvatos és tapogatózó kifejezései nem találják formájukat, hiszen sem fogalmai, sem

8 Thomka Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái,* Hungarológiai Közlemények, 1990/1–2., 12.
9 Harkai Vass Éva, *Elbeszélői eljárások Tersánszky műveiben,* Hungarológiai Közlemények, 1990/1–2., 31.
10 Gyáni Gábor, *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?,* Studia Litteraria, 2011/3–4., 5.

nyelvi alakzatai nincsenek a borzalmak elbeszélésére, a megtapasztalás szürke egyszerűsége, az elszenvedés passzivitása nem ruházta fel a megfelelő grammatikai, retorikai formákkal vagy éppen kulturális kódokkal. „A traumatikus *emlékezet* ilyenformán mimetikusan és vissza-visszatérően teremti újra az egyénben a valamikor átélt eseményt, midőn képek, álmok, fantáziák és képzelgések segítségével idézi fel."[11] E felidézés azonban korántsem egyszerű, hiszen maga az újramondás aktusa képes újrateremteni a traumát, mely így újra és újra kiszolgáltatottá, elszenvedővé teszi az emlékezőt. Az élmény „megszelídítésének", ártalmatlanná tevésének nem a leghatékonyabb, de leggyakoribb fenoménja az elhallgatás, a némaság retorikai teljesítménye lesz, mely mintegy balladisztikusan igyekszik egyszerre kimondani, ám a hallgatás révén meg is semmisíteni a történteket. „Nyelvelméleti síkon a hallgatás problémakomplexuma a nyelv vagy a nyelviesülés, a nyelvvé válás határait jelzi, ezekkel függ össze"[12] – olvashatjuk Lőrincz Csongornál. Beszédes-e a hallgatás, kimondottá vagy éppen sajáttá válhatnak-e elfojtódó szavaink? S egyáltalán: hogyan befolyásolja mindez a megszólalót vagy éppen meg-nem-szólalót, hogyan építheti föl önmagát önmaga vagy a (mindig) Másik tükrében? Ezekre a kérdésekre igyekszünk választ találni Tersánszky Józsi Jenő *Viszontlátásra, drága…* című regényét olvasva.

Mielőtt a szövegtestet szembesítenénk kérdéseinkkel, érdemes szavakat találni a hallgatás elbeszélésére, alakzattá formálni a gondolatot. Az elbeszélő, Nela retorikai tetteit követjük nyomon, segítségül hívva az idő és a tér toposzait vagy éppen a műfaj alakzatainak kérdéseit. Implicit és explicit ellipszisek jelzik az elbeszélés időviszonyait: implicitekként jelennek meg „azok, amelyeknek jelenléte nincs a szövegben kimondva, és amit az olvasó csupán kikövetkeztetni tud valamely kronológiai hiányosságból vagy a narratív folytonosság feloldásaiból"[13], explicitként pedig azok, „amelyek a kihagyott (meghatározott vagy meghatározatlan) időközök révén valósulnak meg. Ezek hasonlóvá teszik a nagyon gyors kivonatos elbeszéléshez, a »néhány év eltelt« típusúhoz. Ez tehát az a megjelölés, amely az ellipszist mint szövegszegmentumot konstituálja, ami így nem teljesen a nullával egyenértékű."[14] E sajátos narratív eljárások építik a szöveget, azaz hol jelölt, hol jelöletlen kihagyásokkal él a megszólaló, mint ahogy teszi ezt rögtön a mű indulásakor, a címzett megszólításakor is: „Édes, egyetlen Vigám" – írja, holott az *egyetlen* kifejezés máris redundanciát hoz létre, hiszen rajta kívül nem tud mást megszólítani. Megszólítását sorra követik a tagadás alakzatai: „nem írhatom le, és nincs se levél, se szó, ami elmondhatná, mit éreztem, mikor elolvastam leveledet, s mit

11 *Uo.*, 7.

12 Lőrincz Csongor, *„nem valaminek a hiányát akartam evvel jelölni". A hallgatás alakzatai Esterházy Péter korai prózájában,* Tiszatáj, 2018/9., diákmelléklet, 1.

13 Gérard Genette, *Az elbeszélő diszkurzus,* ford. Sepeghy Boldizsár = *Az irodalom elméletei,* I., szerk. Thomka Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 17.

14 *Uo.*

érzek még most is, mialatt e sorokat ide írom." (7.); „Senkim sincs rajtad kívül" – az írás képtelenségére hívja fel figyelmünket. A megszólalás és elmesélés, szavakba öntés mégis szükséges, így az elbeszélés lehetetlensége szükségszerűen párban jár az elbeszélés vágyával, mely oximoron előhívja Nela küzdelmét a megszólalással, a trauma felidézésével, hiszen „a traumatikus események túlélőinek szükségük van arra, hogy történetüket – a szimbolikus rendbe való visszatérés reményében – koherens narratívába foglalhassák: ezért különösen fontosak azok a narrációs aktusok, amelyek tanúságtételekben, önéletrajzokban vagy naplójegyzetekben öltöttek testet".[15] A levélforma így a narrátor számára az egyik legoptimálisabb műfajjá válik, a kimondás, az énelbeszélés lehetővé teszi, hogy a poszttraumás események belépjenek általa a nyelv szimbolikus rendjébe, helyet és szerepet kapjanak, s egyáltalán megformálódjanak egy odaképzelt megszólítottat, befogadót szem előtt tartva. Ady nem érti, „keresett"-nek[16] nevezi a levélformát, Tersánszky monográfusa, Rónay László pedig a mese egyszerűségével azonosítja a levélírást: „[Nela] olyan hangú levelet ír Vigának, mintha mesét mondana. S a mese egyszerűsége olykor lírai elemekkel színeződik."[17] A mese azonban itt túlmutat hétköznapi jelentésén, nem idilli, gyerekes történetet jelöl, sokkal inkább – a föntebb jelzettek tükrében is – az a szimbolikus rend bontakozik ki belőle, mely a megszólaló számára ismerős szabályokat, értelemvilágokat képvisel, s így ismerősként, biztonságosként – a levél műfajával együtt – magát a megszólalást teszi lehetővé.

Itt kell megjegyeznünk, hogy a narráció nem pusztán az egyes szám első személyű énelbeszélésre épít, hanem ezen belül – éppen a műfaji formához igazodva – fontos szerepe lesz a keretes szerkezetnek is. Nela keretbe helyezi történetét, azaz retorikai értelemben határátlépést visz végbe, melynek során a keret – itt a levélforma – egy narrációs küszöböt hoz létre. A narratív forma érdekessége, hogy a megszólaló nem létezik a küszöbön kívül, megszólalása csak a határátlépés, a megszólalási forma létrehozása miatt válik lehetségessé. E határátlépés vagy retorikai értelemben parabázis eleve megkettőzi az elbeszélőt, amennyiben „a parabázis egy diszkurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával".[18] Elbeszélő és elbeszélt lesz egyszerre, eltávolítja önmagától, így eleve relatívvá és bizonytalanná teszi mind a létrehozható szubjektumot, mind a reális fogalmát.

„Nem láttam, nem gondoltam semmit, s nem éreztem semmit" – nem éppen a legjobb ajánlólevél egy regény első oldalán, ahol az olvasó többnyire arra kíváncsi, mit látott, gondolt, érzett hősünk. Ezekkel helyezi szembe egy alig ismert műfajjal leírható tapasztalatait: „Mert ami akkor lelkemben megfordult, csak olyan volt, mint egy különös film a moziban,

15 Somogyi Gyula, *Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban,* Studia Litteraria, 2011/3–4., 22.

16 Ady, *I. m.*

17 Rónay László, *Tersánszky Józsi Jenő,* Gondolat, Budapest, 1983, 59.

18 Paul de Man, *Az irónia fogalma* = Uő, *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 195.

idegen egészen, személyei, történetei, helyei." (7.) Az egyes szám első személyű beszélőnk, Nela, egy fiatal lengyel lány önmaga megmutatására, elrejtésére és megértésére készül, miközben keresi a megfelelő műfajt és a megszólalás lehetőségét is, ám ismert műfajai cserbenhagyják: sem írás, sem levél, sem szó nem tudja visszaadni a (már itt is sejthető) borzalmakat, csupán egy mediális váltásban lenne képes önmaga identifikálására. E váltás azonban nagy árat követel, hiszen a mozifilmben önmagáról nem lenne képes énként, önazonosként beszélni, szükségszerűen másikká, idegenné válna az, akiről a filmkockák pörögnek, míg a „megfilmesített", potenciális beszélő csak magányában ücsörgő nézője lehetne e különös filmnek. A kibontakozó beszéd egyszerre teremt és rombol, ahelyett, hogy írásbeli műfajjá állna össze, lépten-nyomon kihúzza a saját lába alól a talajt, azaz már az első oldalak megsemmisítik a születő írásművet – majd magát a beszélőt is: „s egy óráig sem akarok tovább élni, miután neked édesem e sorokat befejeztem. Ennyi az egész." (8.)

A műfaji megjelölés továbbra sem kínál kohéziót (sorokként említi saját írását), e sorok befejezése pedig magának a létnek a végét is jelenti számára. Még a második oldalon járunk, ám máris súlyos terhet cipelünk magunkkal, s készülünk egy végső vallomás megismerésére, valamiféle testamentumra – azaz készülnénk, ha bármi ebből kínálkozna, de pusztán az írás performatív jellege kap megerősítést: a műfajt nélkülöző tevékenység nem az irodalmi művet teremti meg, hanem magának a megszólalásnak a lehetőségét, ami pedig magának a megszólalónak a létét fogja implikálni: Nela addig él, ameddig a sorok megfogalmazása és leírása tart, magának az írásnak a befejezése a nemléttel köti össze. Fel-felbukkan ugyan egy-egy kósza reménysugár, mely új retorikai pozíciót eredményezhetne: elhallgatni mindent, ami történt, Vigáékhoz menni: „Hisz ők semmiről sem tudnak. Újra a régi lehetnék közöttük." (8.) Ám Nela itt már tudja, hogy az elhallgatás éppen saját identitásától fosztaná meg, mi olvasók, e performatív játék részesei viszont azt tudjuk, hogy csak a kimondás és az elhallgatás összjátéka képes létrehozni azt a performatív nyelvi teret, melyben Nela létre tudja hozni saját nyelvét vagy éppen a nem-nyelvből kibontakozó identikus alakzatot.

A bevezetés után Nela rátér a Vigáék elutazása után történtek elbeszélésére. Apróbb, nagyobb bosszúságait említi, a nagyvárosból kisvárosba költözés nyugalmát (melyet Nela szerint Viga veszteségként értelmezett), a befelé koncentrálás vágyott pillanatait („úgy éreztem, már magoknak a tárgyaknak is szemeik vannak, mikből kaján káröröm, vagy ami még rosszabb, bántó részvét fogad" [9.]), majd a kisváros köveinek, fáinak, lakóinak megutálását. Egy régi írásához, egy levélhez fordul, melyet még a most elbeszélendő történtek előtt írt barátnőjének, ám soha nem küldött el – itt még él a műfaj megjelölésével annak minden belső és külső ismérvével együtt. Itt ráadásul egy újabb műfaj kerül be a szövegek játékába: a mese. Nela a kisvárost mesebeli városkának képzeli, önmagát királylánynak, aki várja a királyfi megérkezését, kicsit Hamupipőke, kicsit Hófehérke, de egy kicsit talán Fanni is. Rónay szerint „ellentétképző szerepe van a félelmetes eseményeket ábrázoló mesei elemeknek

is. Tersánszky stílusának jellegzetessége, hogy a népmese fordulatait is szívesen veszi át, egyszerűsége, áttetsző szerkesztése is ebbe az irányba utal."[19] Ám a mesei retorika és narráció – ahogy a regény indulásánál is láthattuk – nem elsősorban az ellentétképzést hivatott megképezni, sokkal inkább magának a nyelvnek a letéteményese, szinte egyetlen lehetséges formája. Hétköznapi álmairól és tevékenységeiről mesél – mintha valóban egy mese elején lennénk, várva a cselekmény bonyolódását majd a végkifejletet. Ám mesélőnk hamar lezárja történetét: „Nos, én beszámoltam mindenről" (11.) – írja, hiszen úgy gondolja, ez valóban minden, amit az élet tartogathat számára. A mese kicsorbul, még épp hogy elkezdődne, már véget is ér (legalábbis Nela kamaszlányos levelében), de csak azért, hogy majd újabb műfaji jegyeket magára öltve újjászülessen az új sorokban. A levélíró is reflektál az akkori beszélő és a mostani megszólaló retorikai pozíciója közötti különbségre: „Mennyi mindent hallgat el egy ilyen levél.", majd: „Mily sok levelet fogalmaztam én neked magamban, mik egészen másról beszéltek, mint ez itten." (11.) E levelek így nem pusztán el nem küldött, hanem egyenesen meg nem írt levelek, amelyek valahogyan mégis léteznek: éppen hiányuk, így lényegében hallgatásuk az, ami konstituálja a megszólaló múltba szóródó szubjektumát. Egy „mi lett volna, ha?" levél, vagy éppen egy újabb elágazó ösvény, mely tapasztalatot kínálhatott volna, s amely már csak hiányával tudja beragyogni Nela múlt szövegekből táplálkozni kívánó identitását.

Nela továbbszövi saját meséit: hol színésznőnek képzeli magát, hol a szőke grófot várja, mindig végigjátszva a történetet, például az „így lenne" jövő idejű, feltételes módú igealakkal bevezetve, ám kijelentő módban folytatva. Ki nem mondott történetek fonják körbe, olyan elképzelt világok, melyek hiányukkal ellenpontozzák a valóságot. Egy ilyen vágyképben, egy elképzelt párbeszédben bukkan fel először a házasság lehetősége: „Én nem lehetek másként Öné, mint a felesége… Akkor ő… Szeme egészen fátyolos az izgalomtól. Közelebb hajol… Nem, nem, ez így képtelen, hagyjuk. Szeretője leszek, pont. Valószínűbb. Majd aztán lehet…" (13.) A következő képben már a gróf hitvesének látja magát, boldogan, integetve suhan hintójában. A fantázia- és álomképek fontos szerepet töltenek be az ember lelki (és testi) fejlődésében: a fiatal lányban végbemenő testi és lelki változások hatására új vágyak bontakoznak ki, melyeket csupán fantáziájában tud végigjátszani, ezen a veszélytelen terepen, ahol minden kipróbálható, a vágyak beteljesülhetnek, s egyáltalán: képesek vagyunk elhinni, hogy a vágy valóban beteljesedik. A lelki fejlődés e fiktív időszaka nélkül a még lelkileg éretlen, ám testileg érett fiatal valószínűleg képtelen lenne jó, s mindenekelőtt önmaga identitására nézve veszélytelen döntéseket hozni. A fantáziaidőszak azonban sok türelmet kíván (s itt léphetnek be az értelmezés síkjára újra a mesehősök): a népmesék érinthetetlen, tetszhalott hősnői e stádiumban várják, hogy készek legyenek komoly döntések meghozatalára, eljussanak az érett döntések tartományába.

19 Rónay, *I. m.*, 58–59.

Nela viszont nem tud Csipkerózsikaként tüskebokor mögé rejtőzve várni – hiszen tüskesövényét lerombolják. Nem tud Hamupipőkeként kellően felkészülni az első bálra, szétválasztva addig jót a rossztól – hiszen nincsenek segítő madarai, akik kicsipegetnék gabonái közül az ocsút.

Az elbeszélő-emlékezőt ugyanúgy hajtja a vágya, mint mesehőseinket, ugyanúgy hoz jó és rossz döntéseket, csak annyira narcisztikus, mint Hófehérke, aki nem tud ellenállni a számára mérgező portékáknak – ám itt nincsenek törpék, akik még ebben a tetszhalott állapotban is vigyáznának rá. Nela féltékenysége, keserűsége, irigysége akkor bontakozik ki, amikor barátnője, Viga nászútjára indul:

> Édes jó istenem, még pár év, és vége ifjúságomnak. … Én sose fogom megismerni, ami nélkül olyan az életem, mint asztalomon ez az üres virágcserép. Engem senki sem akar magáénak? Vakok talán?
>
> Igen, édesem, sokszor valóságos kívánkozás kínzott önnön idomaim iránt, karjaim csókoltam, s forró vallomásokat suttogtam önmagamnak. (15.)

Majd így képzeli el szerelmi életét: „Ha jön valaki, aki megérdemel, s tetszeni fog nekem, annak nyíltan megmondom: övé akarok lenni, ahogy akarja, ha szeretője, hát szeretője…" (15.)

S még mindig a múlt leírásánál tartunk, a szerencsétlenségek előtti Nela gyermeki vágyainak megfogalmazásánál, aki nem is tudja, kinek tartogatja magát. A változást a nagymama halálához köti, amikor a helyettesítő anyafigura is kilép a történetből, a lány egyedül marad a nagypapával, aki a rossz apa mesei szerepét tudja csak betölteni, és a tehetetlen, gyermeki Kázmérkával. Ekkor történik először jelentősebb térbeli elmozdulás Nela elbeszélése során: az érkező orosz csapatok elől menekülnének, de sehol nem kapnak megfelelő szállást, így a szomszéd faluból végül visszatérnek kisvárosukba, melyre az ellenséges csapatok megszállása vár. Neláék élete így bezáródik házukba, mozgása egyre korlátozottabb, a rendelkezésére álló tér véges, bezártsága pedig egyszerre külső és belső bezártsággá is válik: ami a szöveg pragmatikai szintjén megtörténik, végbemegy a retorikai szinten is, illetve ezzel párhuzamosan Nela testi és lelki világában is.

S hamarosan megjelenik a Másik, a férfi, aki messziről érkezett idegenként – ellenségként –, Nela megérzéseire visszhangozva jelenik meg életében: „Határozottan volt valami nagyon regényes, vagy tudomisén abban a jelenetben, mikor ő először benyitott. Ilyet, igen, én olvastam már (akkor is felötlött ez)…" (29.) „Az ő szép, sötét zsivány arcán egy kis csinált meglepődés tükröződött, mintha ezt akarná mondani: ej ni, hisz itt szép lány van." (29.) A jövevény rögtön átveszi az irányítást és a hatalmat a házban, „mi voltunk az ő vendégei tulajdon házunkban"; „el kellett fogadnunk" – írja Nela, automatikusan

elfogadva a konszenzus törvényét, ahol a behatoló katona bármit megkaphat – igaz, élelem, például tea tekintetében csak ők kaphattak bármit is a katonától.

Nikolaj nyelve ismerős és idegen egyszerre: a lengyelt orosz akcentussal beszéli, azaz már nyelvén keresztül is hódít, s lépésről lépésre közelebb kerül a házbeliekhez, előbb hasonlóságukat hangsúlyozva (értik egymás nyelvét, az ő anyja ízlése is ilyen, egy osztrák vagy német szerinte csak krákog – azaz néma). Rokonságukból azonosulási vágyat vezet le, majd a háború logikájára, az erőszakra építve az azonosulást helycserére változtatja: ami eddig lengyel volt, orosz lesz. Így fosztja meg Neláékat először vendéglátói szerepkörüktől, majd ágyuktól, szobájuktól, tőle független életüktől. Nela a Stockholm-szindrómába[20] zuhanva csak helyeselve bólintani tud, Nikolaj hol kenetteljes, hol erőszakos szavai lépnek korábbi hangok helyébe. Az így létrejövő erőszak nemcsak helycserét, élettércserét eredményez, hanem magának a nyelvnek az eltűnését is: Nela feladja vagy elveszíti saját szavait, melyeket korábban talán még ő irányított, s önmagával azonossá teszi a hódító/elnyomó nyelvét, ezzel identitásának egyik legjelentősebb s legmegalapozóbb részét adva fel.

Nagyapus hangja is darálássá, rontott nyelvvé változik (neki lassan deiktikus neve is eltűnik), míg Nikolaj fennkölt témákról szaval. Nela ekkor még újra a mesék szimbolikus rendjét hívja segítségül, belső monológként teremti meg jövendő közös történetüket, kifelé csak a teste beszél, s az eddig türelmetlenül váró libidó utat s kifejezésmódot talál. Ám a test bármily megnyilvánulása előtt szükségessé válik, hogy a lány átadja fizikai helyét, terét (lényegében házát, azaz archetipikus szinten identitását)[21] a hódító férfinak: már az első reggel neki tulajdonítja (grammatikai szinten is) az ő egykori szobáját, önmagát szobalányként látja, majd hangja is eltűnik, hiszen átváltozik a zongora hangjává, mely „üvegszerű vagy zengéstelen". E metaforikus és metonimikus tapadások váltják fel szubjektumát, mígnem a zenélés és annak hevessége allegorikus alakzattá nem válik. Nikolaj a kedves csodálóból

20 A Stockholm-szindróma nevét egy 1973-as stockholmi túszdrámáról kapta, melynek során a túszul ejtettek – mintegy védelmi reakcióként – erős vonzalmat kezdtek érezni túsztartójuk, Jan-Erik Olsson iránt. (Olsson börtönből való szabadulása után írt önéletrajzi regényének is a Stockholm-szindróma címet adta.) A szindróma fő ismertetőjelei: „a túszok elkezdenek pozitív érzelmeket táplálni a fogvatartó iránt; a túszok félelmet és bizalmatlanságot éreznek a kiszabadításukra induló hatóságokkal szemben; az elkövető emberségesen bánik a rabokkal." https://mindsetpszichologia.hu/a-szerelem-fogsagaban-a-stockholm-szindroma-rejtelyei [Utolsó megtekintés: 2020. 09. 11.]

21 „A képzelet az emberi test mikrokozmosza és a makrokozmosz között létrehoz egy másodlagos mikrokozmoszt is, a lakóházat, ami a templomhoz hasonlóan imago mundi. A lakás az ember »magánparadicsoma«, intim hely, mindenki számára a »világ közepe«. A ház jelleg minden megnyilvánulása a pihentető intimitás jelképe, tehát hasonló értelme lehet a vár, a templom, a palota, a kalyiba stb. jelképiségének is. A ház a benne lakó személyiségének a megduplázódása, tehát a személyiség jelképe." Táncos Vilmos, *Folklórszimbólumok,* BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék – Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2006,
http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/10.A%20zart%20ter%20archetipusa.pdf [Utolsó megtekintés: 2020. 09. 11.]

heves élvező lesz („Komolyan, sohase élveztem még így zenét!" [39.]), sőt később barátjának művésznőként, a zongora mestereként mutatja be Nelát, aki ezután barátja kottáját játssza le. A zene egyrészt mint előjáték előkészíti, majd allegorikus szinten elfedi a szexuális aktust, mely felé – legalább egy darabig – vágyott célként robog az elbeszélés, s mely képtelen lesz a hangjától megfosztott fiatal lány számára beteljesülést hozni.

A katona szeretőjeként előnyöket élvez ugyan, de a szomszédok szájukra veszik (*szóvá* teszik, azaz újra csak retorikai elemként létezik), védelme egyben bezártság is, háza a szimbolikus funkciójából kiforgatott védőbástya – mely így valójában nem védelmez, hanem elveszejt. Nikolaj távozása után pedig nem bástya többé, nem nyújt védelmet a pince sem, ahová kétségbeesett félelmében költözik. A pince[22] a belső világba, a tudatalattinkba való alászállást is hivatott jelezni, ám itt nem történik meg a nagy belső utazás: egyrészt a pince nem tud valódi véderőként, belső tartásként, alapzatként jelenvalóvá válni, másrészt Nela maga is inkább menekül e belső világból is, mintha félne találkozni a saját belsőjében rejtőző képekkel, érzésekkel, gondolatokkal. E menekülésnek viszont drága ára van: kint, az udvaron, mely a külvilág helyszíne, portyázó katonák áldozatává válik. A durva, csoportos erőszak mind testének, mind szavainak elnémításához vezet, ám e némaság ambivalens módon ordít is: ordít Nagypapusnak, aki a nyilvánvalóan tudott, ám ki nem beszélt erőszaktevés helyett a maga idióta históriáját beszéli csupán lehúzott csizmáiról, s minden egyes újbóli elbeszélés során ordít abból a hazugságból, hogy Nela védetten, a pincében vészelte át az oroszok betörését. Nagypapus és a történeteket később hallgató vendégek mind tudják a ki nem mondott szavakból is, hogy a lányt megerőszakolták, mégsem adnak ennek hangot. A némaság konszenzussá válik, férfiak és nők közös némaságává, melynek hermeneutikai aktusában mindannyian ott olvassuk a kimondatlant is.

E kontextusban nehéz úgy értelmezni a regényt, mint a meg nem valósult álmok leírását, ahogyan Rónay teszi: „A *Viszontlátásra, drágá…*-ban a cél: bemutatni, hogyan keresi az ember az élet lehetőségeit a háborúban, s mint semmisíti az meg álmait."[23] Az elbeszélő emlékezetében megteremtődő világ nem pusztán az álmok megsemmisülésének helye, sokkal inkább annak a traumának ad teret, mely a folyton jelenlévő, ám folyamatosan elfedett félelemből táplálkozik, s e félelem nem pusztán a háborúból táplálkozik, hanem a Másik, a férfi megismeréséből, a testiség megtapasztalásából, mely tabuként lengi körül a történetet. Nela maga sem sejti, mit rejt a korábban csak hallomásból ismert testi kapcsolat,

22 A pince ebben az esetben a népmesei zárt terek archetípusaihoz, azokon belül is az üreghez, a barlanghoz válhat hasonlatossá: „Az ember személyiségét jelképező házzal rokon jelkép, de a barlang jelképisége kozmikusabb, mint a házé, úgy is fogalmazhatunk, hogy a barlang totálisabb szimbólum, mint a ház. A barlang istenségek születésének színtere: barlangban születik Jézus, sírba temetik, és onnan támad fel. A barlang zárt világ, amiben maga az áttetsző anyag cselekszik, ezért mágikus, titokzatos hely. Intimitás, menedék, a kezdeti paradicsom szimbóluma." Tánczos, *I. m.*

23 Rónay, *I. m.*, 60.

s különösen nem sejti – holott lappangva jelen lehet a tudás, hiszen a „következmények" elől a pincébe bújik –, milyen következményei lehetnek erőszakos formájának.

> A trauma – legyen fizikai vagy pszichikai természetű – valamely védőréteg olyan mérvű sérülése, hogy az már nem kezelhető azokkal a mechanizmusokkal, amelyekkel a fájdalmat és a veszteséget általában kezelni szoktuk. A sérülés annyira súlyos, hogy még ha számítunk is az esemény bekövetkezésére, a hatást akkor sem lehet megjósolni.[24]

A trauma rést üt az elhárító struktúrán, s lényegében magát az elszenvedőt „kifordítja önmagából", új kontextusba helyezi, új szubjektummal ruházza fel, mely alapvetően egyfajta védelmi mechanizmust szolgál.

Nelát e némaság „pusztán" annyiban változtatja meg, hogy ezek után képtelen lesz valódi párbeszédet folytatni saját testével, eltávolodik tőle, tárggyá teszi, melynek működése egyre inkább függetlenedik lelkétől. Ennek problematikusságára hívta fel a figyelmünket a mű kezdete, majd a zárlata is. A kívülről szemlélt én eltávolodik a korábbi szubjektumtól, keresőből elszenvedő és szenvedő lesz, a traumán úgy próbálja túltenni magát, hogy újra és újra átéli, ezzel biztosítva önmagát arról, hogy az erőszak jelentéktelen, bármikor megismételhető, ezáltal megszelídíthető. E tipikus traumatikus tévút azonban nem hozhatja meg a várt eredményt s főleg nem a sikert, hiszen a trauma ilyen módon nem oldható fel, így az egyetlen megoldás a *ki*beszélés, a kimondás lehet: ismert eszközökkel (s nem ismeretlennel) megzabolázni, nyelvvé tenni s nyelvként eltávolítani – jelen esetben konkrétan levélként elküldeni – a borzalmakat. Nela tehát a traumafeloldási folyamat egyik legmegfelelőbb formáját választja, a kiírás, eltávolítás, elküldés feloldást kínálhat, az olvasó pedig ugyanúgy végigmehet a feloldódás katartikus útján, ahogy a véresen komoly retorikai-narratív játékot játszó elbeszélő.

24 Juliet Michell, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. Hárs György Péter, Thalassa, 1999/2–3., http://www.mtapi.hu/thalassa/9923/tanulmny/mitchell.htm

pp. 197–205

SZENTESI ZSOLT

A LÉT KIÜRESEDETTSÉGÉNEK KÉTFÉLE FELDOLGOZÁSA
Peter Handke: *A kapus félelme tizenegyesnél*; Esterházy Péter: *Egy ötlet kidolgozásának másik – immáron 3. – lehetősége*[1]

Az alább olvasható tanulmány arra tesz kísérletet, hogy felmutassa: kapcsolat feltételezhető Peter Handke 1970-ben megjelent, *A kapus félelme tizenegyesnél* című regénye és Esterházy Péter *Pápai vizeken ne kalózkodj!* című alkotása, illetve annak egy részfejezete között. A közvetlen bizonyítást elvileg ugyan egyértelműen akadályozhatja annak ténye, hogy az osztrák szerző alkotása magyarul csak 1979-ben látott napvilágot (Tandori Dezső fordításában), valamint a magyar szerző sajnálatos halála (őt már nem tudjuk megkérdezni, legfeljebb a hagyatékban lehet kutatni nyomok után).[2] Ám ez egyrészt izgalmasabbá teszi a kihívást, másrészt még inkább közvetlenül a szövegekre, illetőleg a szemantikumban fellelhető párhuzamosságokra és különbözőségekre, a lehetséges kapcsolódási pontokra irányítja a komparatista figyelmét.

Handke regényének főszereplője Joseph Bloch, „egykori futballkapus",[3] aki a mű kezdetekor egy építkezésen dolgozik, ám „egy délelőtt [mikor] munkahelyén jelentkezett, közölték vele, hogy elbocsátották. Legalábbis azt a tényt, hogy a felvonulási épület bejáratához érve […] egyedül a pallér pillantott fel rá tízóraijából, Bloch efféle közlésként értelmezte, s azon nyomban távozott az építkezés területéről." Innen, ekkortól (valójában persze már régebbtől) kezdődik a főszereplő – bizonyos értelemben és fokig – kálváriája. Teljesen idegenül mozog az őt körülvevő világban, se térben, se időben nem találja magát, „[M]inden zavarta, amit csak látott". (H, 7.) Hiába vizsgálja/figyeli folyamatosan magát, képtelen bármiféle öndefiniálásra, teljességgel identitás nélküli figurának tekinthetjük. Ennek következtében Bloch értelmetlen

1 A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen" című projekt támogatta.

2 Peter Handke irodalmi Nobel-díja kapcsán Bombitz Attila szól arról röviden, hogy a magyar irodalomban többen is merítettek közvetetten az osztrák szerzőtől. Legelsősorban Esterházy Pétert említi, akinek a *Függő*, illetve *A szív segédigéi* című művei kapcsán beszél Bombitz párhuzamokról, valamint annyit említ, hogy *A kapus félelme tizenegyesnél* regényből „Esterházy sokat merített": https://szeged.hu/hirek/31100/a-friss-irodalmi-nobel-dijas-peter-handkenak-harminc-eve-nem-jelent-meg-konyve-magyarorszagon. Csakhogy mindkét alkotása a magyar szerzőnek az 1980-as évek első felében jelent meg (1981, 1985), amikor tehát már olvasható volt a magyar fordítás.

3 Az idézett szövegrészek forrása az alábbi kiadás: Peter Handke, *A kapus félelme tizenegyesnél. Négy kisregény*, Európa, Budapest 1979, 7. (A továbbiakban a főszövegben jelölöm a hivatkozott oldalszámokat, az alábbi módon: H, oldalszám.)

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.197

és értelmezhetetlen pótcselekvések sorozatát hajtja végre. Beül moziba, de nem látja, érti a filmet, legfeljebb nézi – ha épp el nem alszik közben. Banálisan hétköznapi tevékenysége, hogy folyamatosan, de persze akármiféle konkrét cél nélkül rója az utcákat. Ugyancsak álcselekedetként értelmezhető permanens újságolvasási és -vásárlási óhaja. Úgy olvassa a sajtót, hogy a hirdetések kivételével az első betűtől az utolsóig mindenen figyelmesen átrágja magát (miközben „egyrészt rettenetesen szenvedett az újsághalapozgatástól, másrészt azonban egyik újságot sem tudta nyugodt szívvel letenni, míg becsülettel végig nem ment rajta […]" [H, 9.]). Mintha csak abban/abból lelhetne választ azon kérdésekre, problémákra, melyeket egyébként persze képtelen megfogalmazni akár csak magának is. Miután jóformán egész nap lapok garmadáját olvasta át, este szinte kétségbeesetten lohol nőismerősével a pályaudvarra, hogy újságot vegyen, s csalódottan veszi tudomásul, hogy már minden bezárt. Értelmetlen verekedésekbe keveredik/keveri magát. Jól érzékelteti tér- és időérzékelésének részleges elvesztését, s egyúttal – metaforikusan persze – téren- és időnkívüliségét, hogy mikor a „moziban harangkondulást hallott, sokáig nem tudta eldönteni, vajon a filmben szól-e a harang, vagy odakint a Naschmarkt környéki templomtoronyban". (H, 9.) A valós térkoordinátákból való kiesettségét mutatja metaforikusan, hogy bár van szállása, mégis kivesz egy szállodai szobát – holott ráadásul alig van pénze.

Mindemellett (vagy ezekből [is] következően?) ellehetetlenül számára bármiféle emberi kapcsolat(teremtés), s ezzel párhuzamosan bármiféle humán kommunikáció. Bloch a világ, a létezés peremére esett, sokszorosan marginalizálódott figura, aki egyszerre banálisan és vegetatív módon éli életét. A különböző veszekedések és verekedések mellett az emberi relációk kiüresedettségét, ellehetetlenültségét jelzi egyebek mellett például, hogy egy nőismerősét egyik percről a másikra hagyja faképnél, s ugrik be egy taxiba – bármiféle ok nélkül. Főszereplőnk a nyelvvel sem boldogul. Félreért, félremagyaráz mindent (lásd rögvest a fentebb már citált „elbocsátásának" körülményeit). De nem csak saját szavaival nem tud mit kezdeni, úgy véli, mások sem értik az övéit: „Egy rendőr, akinek abban a reményében köszönt oda, hátha megáll, nem viszonozta az üdvözlését. Bloch azon töprengett, helyesen értelmezte-e a rendőr az úttest túloldaláról hallott szavakat […]." (H, 8.) Az emberi kapcsolatok és a nyelvi kommunikáció felszámolódása, negligálódása, kifordítódása együttesen jelenik meg, mikor egy régi ismerősével találkozva a férfi közli vele, hogy egy külvárosi meccsre megy bíráskodni. „Bloch viccnek vélte ezt a felvilágosítást […]." S mire az megmutatta neki bizonyítékként a táskáját és annak tartalmát (bírói mez, síp stb.), „Bloch ezeket a tárgyakat is ugratásnak vélte, mint az iménti mondatot". (H, 14.) Minden információ, kép, látvány, történés számára mintha „afféle vicc lenne, itt is minden. Kép szöveg nélkül! – gondolta Bloch […] Színlelés és hókuszpókusz a javából […]." (H, 15.) (Az utóbbi mondat többször is olvasható hasonló szituációk kapcsán.) Még arra is képtelen, hogy a szobában látott tárgyakat két másodperc múlva szemét behunyva felidézze

tudatában: „egész egyszerűen képtelen volt bármit elképzelni." (H, 17.) A teáskanna alján lévő teafüveket is hangyákként érzékeli. Mindezt betetőzi végül a mozi pénztárosnőjével, Gerdával való együttléte. A késő esti szeretkezés után reggel felébredve a lányra is abszolút idegenként tekint, semmilyen értelemben nem bír kommunikálni vele: „Válaszolni akart a lánynak, de hirtelen abbahagyta a mondat közepén, mivel mindaz, amit mondani szándékozott, már eleve ismertnek tetszett." (H, 19.) Majd végül – „természetesen" minden ok nélkül – megfojtja a lányt. Ezután egy, az ország déli részén lakó régi barátnőjéhez utazik.

Tudat- és lélekállapota, létérzékelése még furcsább, szokatlanabb, bizonyos értelemben abszurdabb lesz, mint korábban. Keveredik, sőt folyamatosan felcserélődik számára a jelentős és a jelentéktelen, az értelmes és az értelmetlen, a (konvencionális logika és gondolkodás illetőleg értékelés szerinti) racionális és irracionális, teljességgel elveszti a (szokványos) valóságérzékelés képességét, sőt undorodik attól: „Bloch már-már viszolygott ezektől a megfigyelésektől, undorában végighúzta a szája előtt a kezét." (H, 26.) E fentebbi felcserélődések egyik metaforikus megnyilvánulása, hogy főszereplőnk nem a repülő héját nézi, „hanem azt a helyet a mezőn, ahova bizonyosan lecsap majd". (H, 29.) Ugyanúgy, ahogy „nem a lecsorduló cseppet nézte, hanem azt a helyet a söralátéten, ahova a csepp csordulhat majd". (H, 30.) Így történhet meg, hogy a napok óta nagy erőkkel keresett eltűnt kisfiút ő látja, találja meg. Érdemes e részt kicsit hosszabban idézni: „Bloch mereven nézte a vizet, ekkor azonban észlelt valamit, látómezején kívül, ami zavarni kezdte. Hunyorgott, mintha a szemétől eredne csak a dolog, de nem nézett oda. Fokról fokra került be látómezejébe az iménti valami. Egy darabig úgy nézte csak, hogy nem is tudatosult benne: mit lát; *mintha a tudata egyetlen nagy vakfolt volna*. Aztán, ahogy egy filmbohózatban az egyik szereplő kinyit valami ládát, de csak beszél közben tovább, mígnem hirtelen megáll a beszédben, s visszatér figyelme a ládájához, úgy pillantotta meg Bloch lent a víz alatt egy gyerek holttestét." (H, 56. [Kiemelés – Sz. Zs.]) Bloch kifordult, atipikus, egyúttal sajátosan egyedi perspektívája, valóságérzékelése következtében látja meg azt, amit napok óta senki. Jellemző persze az is, hogy felfedezését nem közli senkivel, pedig például közvetlenül utána találkozik egy csendőrrel. (Amint hogy azt sem mondta el korábban, hogy szintúgy ő találta meg a kisfiú biciklijét is.) Mintha azt fejezné ez ki: amit ő tud, lát és érzékel, az csak rá tartozik. Sajátos egybeesés, hogy az eltűnt gyermek néma, vagyis nyelvi akadályokkal küzd, mint Bloch. Egy apró epizódban pedig arról értesülünk, hogy figuránk „majdnem megbotlott egy döglött menyétben; autó ütötte el, most ott feküdt, *pofájából messze kilógó nyelvvel. Bloch megállt, cipője hegyével megérintette a hosszú, keskeny, vértől feketéllő nyelvet; kemény volt már és merev.* Lábával kipöckölte a menyétet az út szélére, és továbbment." (H, 54–55. [Kiemelés – Sz. Zs.]) Az állat nyelvének merevsége, illetve az életet jelentő vér piros színének megfeketedettsége Bloch nyelvi kommunikációképtelenségével vonható párhuzamba. Végül pedig e másféle, „kifordult" perspektíva folytán a focimeccsen nem a labdát

és az azt kergető játékosokat nézi, hanem (nyilván persze régebbi futballista „funkciójából" következően is) a kapust. (Akárcsak amikor két beszélgető ember közül nem azt figyeli, aki beszél, hanem azt, aki hallgatja a beszélőt.) Legalábbis ennek lehetőségére hívja fel egy nézőtársa figyelmét, aki nem véletlenül a következőket válaszolja a felvetésre: „Ő bizony nem tudja sokáig nézni, válaszolta a kereskedelmi utazó, mert önkéntelenül is mindig visszatéved a szeme a csatárokra. Olyan ez, mintha látnánk, hogy valaki az ajtóhoz megy, és az ember helyett az ajtókilincset néznénk. [Bloch pontosan így tett/cselekedett a fentebb idézett epizódokban! – Sz. Zs.] Az ember feje belefájdul, nem kap rendesen levegőt." (H, 99.)

Joseph Bloch tehát egy, a létezés peremére szorult figura. A regényben többször olvasható metaforikus mondat szerint: „Nyilvánvalóan sokáig nem foglalkoztatták." (H, 64.) Azaz mintegy kívülre került a konkrét (mert kiöregedett) s egyúttal az általános és átvitt értelmű játékon. Ugyanolyan idegen mind a nagyvárosi, mind a (dél)vidéki közegben, mint az a férfi, aki a bérlőnő (Bloch vidéki barátnője) gazdasszonyához jött, mert „valami kútfúrás ügyében hívatták. Az asszony el akarta küldeni nyomban, a férfi azonban nem tágított mindaddig, míg a gazdasszony meg nem mutatta neki a pincét, ahol rögtön ásót ragadott, úgyhogy segítséget kellett hívni, hogy valamiképpen kirakják […]." (H, 30.) Ez nyilvánvaló rájátszás Franz Kafka nevezetes regényére, a *Kastély*ra, ahol K. érkezik a faluba szintúgy kútásás céljából, de erről senki sem tud a helybéli falusi életet irányító-felügyelő-ellenőrző kastélybeliek közül. Kafka a marginalizáltságot, az időből és térből való kiesettséget, valamint *A per* című alkotásában a bűn és bűnhődés kérdéskörét ontológiai aspektusból járja körül. Dosztojevszkij ennek lélektani, pszichológiai aspektusait tárja elénk Raszkolnyikov alakjában a *Bűn és bűnhődés*ben. Camus a *Közöny* (új fordításban: *Az idegen*) főszereplőjében, Meursault-ban ennek egzisztencialista szempontú felmutatására vállalkozik. Míg Handke Bloch alakján keresztül a kérdés- és problémakör ismeretelméleti, nyelvfilozófiai, illetőleg kommunikációelméleti vetületének bemutatását próbálja meg az olvasó elé tárni. Bloch gyilkossága – akárcsak például Meursault-é – teljességgel érthetetlen, illetve értelmezhetetlen a kívülálló, illetőleg a mindennapi, a „normális" emberek számára. E regényalakok azonban mintha más tér- és időkoordináták közt léteznének. Felborult, kifordult életszemléletük, értékrendjük és világlátásuk más dimenziókban működik, mint a hétköznapi, a megszokott, a bevett. Épp ezért az egyszerű külső szemlélő zavart tudatállapotú egyénekként érzékeli e regényfigurákat. Pedig valójában ők csak saját kifordult, disszonáns, diszharmonikus s ezzel párhuzamosan marginalizálódott, a létezés peremére szorult/sodródott életük – innen nézve – logikus következményeként éreznek, gondolkodnak és cselekszenek úgy, ahogyan. Ezért aztán bizonyos értelemben akár áldozatként is szemlélhetjük őket, a 20. századi abszurd és univerzálisan irracionális lét mártírjaiként, akik többszörösen is idegenül (lásd például Camus regényének eredeti címét: *L'Etranger*) és zavarodottan vegetálnak ebben az irányok, vektorok és koordináták nélküli, számukra lecsupaszodott világban.

Esterházy Péter *Pápai vizeken ne kalózkodj!* című művének második fejezete a *Pajkos szöveg* alcímet kapta. Ennek hetedik része az alábbi furcsa megnevezéssel szerepel a kötetben: *Egy ötlet kidolgozásának másik – immáron 3. – lehetősége*. A mindössze néhány oldalas írás főszereplője egy sintér. Mindennapi, szokványos és egyúttal jelentéktelen voltát az is pregnánsan jelzi, hogy a nevét sem tudjuk meg. A férfi egyetlen napját tárja elénk a szöveg, kora hajnaltól csaknem a másnapi pirkadatig. A történet kezdetektől fogva tele van olyan elemekkel, melyek kifejezetten groteszk jellegűek, helyenként már-már az abszurd határait súrolják. A szöveg legelején, a hajnali felkelés leírásakor is rögvest e hangnemmel, illetve szemléletmóddal szembesülünk. A sintér az ágyból kikelve „a felesége hátáról rugaszkodott el, erről a közömbös, zsíros és alkalmas felületről".[4] Az utolsó lexéma *(felület)* erősen tárgyiasító voltánál fogva személytelenné (s ezzel egyúttal nevetségessé) teszi a házastársat, s persze magára a két személy közti kapcsolatra is rávilágít közvetetten. Ezt megerősíti a következő bekezdés: „Az asszony azonmód becsúszott az árok aljára [az ágy gödréről van szó – Sz. Zs.], itt még kövérebbnek tűnt, kitöltötte a mélyedést, megereszkedett. Szuszogását békés horkanások kísérték. Tehén, gondolta indulat nélkül a sintér, és kiment a konyhába." A főszereplő foglalkozása emellett maga is alkalmas némi groteszk hangulatvilág felkeltésére. „Hősünk" reggeli tevékenységeiben egyszerre kifejezetten puritán, ugyanakkor hétköznapi (zsíros kenyér kenése-evése, mosatlan zsíros edények konstatálása, rossz ízű víz, akkurátus szendvicskészítés – szintén zsíros kenyérből). A fentebbi groteszkséget erősítik egyéb cselekedetek is, mint például: „Majd térdig érő gatyája sliccén benyúlt, és vakarózott." (E, 237.) (Maga a szóhasználat szintúgy groteszk hatással bír.) A leírás precizitása, valamint a mondatkonstrukciók (egyszerű, rövid, tényközlő szintaxis) a Handke-regény nyelvhasználatát s egyúttal az abból áradó hétköznapiságot, emellett szenvtelenséget idézi.

Az akkurátusnak tűnő reggeli készülődés után szereplőnk villamossal megy a munkahelyére. Akárcsak az otthoni dolgok, tárgyak, cselekedetek, a közlekedési eszköz is a kisszerűséget, a banalitást, a végsőkig lecsupaszodott egyszerűséget árasztja. Minden letompult, színtelen, fakó, kiüresedett. Amikor a sintér leszállt a villamosról, egy pillantást váltottak a járművezetőnővel. A leírás Handke művének azon mondatát juttatja eszünkbe, amikor Bloch az autóbusz (melyen délre utazik) sofőrjével lép szemkontaktusba. Esterházynál: „A középső ajtónál szállt le, a nagy visszapillantó tükörben látszott a vezetőnő, amint ismét ránéz." (E, 239.) Handke szövegében: „Ahogy [Bloch] leült, bár ennek semmi jelentősége nem volt, a visszapillantó tükörben alaposan a vezető szemébe nézett." (H, 24.) Ugyanezen apró mozzanat már korábban is szerepelt. Amikor a főszereplő visszamegy a mozihoz, hogy találkozzon a pénztárosnővel (későbbi partnerével, majd áldozatával), ezt

4 Esterházy Péter, *Fancsikó és Pinta – Pápai vizeken ne kalózkodj!*, Magvető, Budapest, 1982, 237. (A továbbiakban a főszövegben jelölöm a hivatkozott oldalszámokat, az alábbi módon: E, oldalszám.)

olvashatjuk: „Bloch odanézett rá. A nő, már az autóból [amibe beszállt, jöttek érte – Sz. Zs.] viszonozta pillantását […]. Bloch legalábbis úgy értelmezte a dolgot, hogy a nő az ő pillantását viszonozza." (H, 12.) A villamoson veszekedés támadt, kissé zűrzavaros lett/volt a helyzet, s e történéssorban a sintér „is részt vett". (E, 239.) Efféle esetekből – verekedéssel tetézve – Handke művében is van több, melyekben Bloch is része az adok-kapoknak. A munkahelyére érve a kapunál a sintér felnézett a táblán olvasható feliratra. Reakciójának megfogalmazása egy olyan mondatkonstrukcióban történik, melynek párjával többször is találkozhatunk az osztrák szerzőnél: „Minden reggel, *anélkül, hogy valamit is gondolt, érzett volna a dolog felől* alaposan szemügyre vette a telep kapuja fölött a nagy állóbetűs föliratot. GYEPMESTER TELEP." (E. 239. [Kiemelés – Sz. Zs.]) Néhány példa a párhuzamosságra Handkétól: „[…] anélkül, hogy tudta volna, mit is ért voltaképpen e szavakon, hogy »cédulát«, meg hogy »kitenni«." (H, 12.) A feltornyozott gyümölcs- meg zöldségesládák kapcsán „megint az volt az érzése, mintha a ládákat se vennék komolyan, afféle vicc lenne itt minden. […] Színlelés és hókuszpókusz a javából". (H, 15.) Vagy a fentebbi idézet: „[…] *bár ennek semmi jelentősége nem volt*, a visszapillantó tükörben alaposan a vezető szemébe nézett." (H, 24. [Kiemelés – Sz. Zs.]) Ugyancsak gyakori, hogy figuránk nem vagy látszólag nem jól érti a szavakat, mondatokat, illetve a körülötte történő – egyébként nyilvánvaló és konkrét – dolgokat „abnormálisan" érzékeli. Az iskolai tárgyakról (frissen mosott fapadló, mosdótál) ekként vélekedik: „Egyetlen rossz utánzat az egész! Efféle áprilisi tréfáknak ő ugyan be nem dől." (H, 78–79.) Amikor Bloch a regény legelején beér a munkahelyére – amint korábban citáltam már e részt –, azt vélelmezi/gondolja, hogy elbocsátották. Erről persze szó sincs, ezt csak ő képzeli (be magának). A sintérrel „a főnöke közölte, hogy a kocsi megint elromlott, így szabadnapot kap, persze félfizetéssel". (E, 239.) A fentebb említett párhuzam emellett azon mondat alapján is fennáll a két mű, szituáció, illetőleg figura közt, hogy a Handke-regény egyik többször visszatérő mondata is eszünkbe juthat: „Sokáig nem foglalkoztatták." (H, 65.)

A sintér – kényszerszabadságolása következményeként – nyakába veszi a várost. Akárcsak Bloch, céltalanul, összevissza bolyong az utcákon, s közben értelmetlen (ál)cselekvések sorát hajtja végre. Regényalakunkhoz hasonlóan egy moziba is beül. Előtte, a jegyváltáskor, szinte ugyanaz a jelenetsor játszódik le, mint az osztrák szerző művében: „Beült a Híradó Moziba. A pénztárosnőt láthatóan ingerelte a sintér ügyefogyottsága. A nő a visszajáró aprót, hétötvenet, a forgatható fémtálcára dobta, és meglódította a tányért, s máris a jegytömb felé nyúlt. Fölnézett, de már a sorban következőre figyelt. A sintér elmulasztotta a kellő pillanatot, kicsit megbabonázva leste a forgó alumínium tányért, amely így visszaszállította a pénzt a túloldalra." (E, 240.) Handkénál: „[A moziba] bemenet azonban elcsodálkozott még, hogy azt a mozdulatát, mellyel a pénzt egyetlen szó nélkül a forgótányérra rakta, a pénztárosnő milyen magától értetődőn viszonozta egy másik gesztussal. […] [órákkal később] eszébe jutott, hogy

a mozipénztárosnő milyen magától értetődőn fordította feléje a tányért a jeggyel. Olyannyira elámult akkor e mozdulat gyorsaságán, hogy a jegyet majdnem ott is hagyta a forgótányéron. […] [Másnap] ahogy Bloch a papírpénzt a forgótányérra rakta, a bankjegy forgás közben elakadt; Blochnak alkalma nyílt legalább, hogy mondjon valamit." (H, 7–9.) A film közben a sintér is elalszik, s ő sem igen érti, amit néz, illetve lát. Kivéve két mondatot (az egyik jellemző módon csak egy „mondattöredék") egy híradóbéli képsorból. Blochnak erőfeszítésébe tellett, hogy bármit is megértsen, ahogy a narrátor fogalmaz: „hátradőlt a székben, s hozzálátott, hogy a vetítővásznon megkülönböztesse az egyes dolgokat." (H, 10.)

A sintér a Margitszigetről távoztában egy nőre lett figyelmes, aki úgy sétáltatott egy macskát, akár egy kutyát. Még nyakörve és póráza is volt az állatnak. Észrevétlenül követni kezdi őket, s – akárcsak Bloch és áldozata – a külvárosba értek. A nő emeleten lakott, akár a lány. A sintér felment, és elolvasta a névtáblát: Sztrojitny Gáspár kultúrmérnök, illetve özv. Sztrojitny Gáspárné. A név már önmagában is (kissé Örkény egyperceseit idézően) groteszk hatású, s ezt csak fokozza egyrészt az, hogy a táblácskán szerepel a foglalkozás (ez nemigen szokás), másrészt maga a szó: kultúrmérnök. Hát ez meg mi lehet? Annál is inkább, mivel a szóösszetétel két tagja erősen divergál, inkongruensnek tűnik, hisz a *kultúr* szó inkább humán, illetve bölcsészettudományi vonatkozású, még a *mérnök* nyilvánvalóan műszaki-természettudományos szemantikai mezőket mozgat meg a tudatban. Szintén a helyzet groteszk, már-már abszurd voltát fokozza a macska neve (Gazsika), egyrészt önmagában is, másrészt így, kicsinyítő képzővel ellátva, mely hatást csak tovább erősíti, hogy ez a nő (néhai) férje keresztnevének becézett változata. S mindezt megfejeli a macska gazdasszonya által használt grammatikai forma: a nő magázással fordul az állathoz (talán egy régi szokásrend szerint, amikor egy bizonyos társadalmi szinten a házastársak magázódva kommunikáltak egymással): „Gazsika, nagy kópé, ne maradjon, kérem, el! […] [A szokatlan, kissé inverz szórend csak fokozza a groteszk hatást – Sz. Zs.] Gazsiii, jöjjön ide!" A macska külseje ráadásul ellentétben áll a tisztelgő, udvariaskodó magázó nyelvhasználattal: „A szemekből sárga váladék szivárgott, amitől a szem hályogos lett, a szőr csimbókos." (E, 242.) A sintér csellel eltereli a nő figyelmét, s egy kenyérdarabkával lecsalja megához az ablakpárkányon fekvő macskát. Majd ezután ugyanolyan értelmetlen és értelmezhetetlen módon végez az állattal, mint Bloch a lánnyal. Az irracionalitást csak fokozza, hogy „[s]zakmájának nehezen fölfogható elemeit is mindig higgadtan végezte, ekkor azonban éktelen indulat fogta el, s miközben mocskosul káromkodott, csépelni kezdte a tetemet. A véres, darabos pépet szinte beledöngölte a földbe." (E, 243.) A gyilkosság, majd ami közvetlenül utána következett, éppúgy megmagyarázhatatlan és akauzális, mint Bloch tette, s az, hogy utána rögtön elalszik a holttest mellett. Bloch ezután visszatért a belvárosba. Sintérünk ugyanezt teszi, „hosszú és sietős léptekkel a Váci út felé indult". Egy aprócska cselekvése egy ugyanolyan reggeli helyzetet idéz: „Aktatáskáját ismét hátratette, két kézzel fogta,

és a táska lépésenként újra ugyanazt az inat ütötte meg" (E, 243.). Ez annál is inkább értelmetlennek tűnik, mivel egy kellemetlen érzéssel járt (vö. E, 239.). Bloch is gépiesen cselekszik, részben ugyanazokat a dolgokat teszi (telefonál volt feleségének, újságot vesz), mint korábban. (Amellett, hogy – maga sem tudja miért is – elindul a déli határvidék felé.) A sintér betér néhány kocsmába (akárcsak korábban), megiszik néhány sört vagy felest, verekedésbe keveredik (Blochnál is gyakori mind a gyilkosság előtt, mind később). Végezetül nem sokkal pirkadat előtt hazatért, evett valamit, majd lefeküdt a felesége mellé, és elaludt.

A párhuzamokon, a különböző szintű és jellegű egybeeséseken túlmenően ugyanakkor lényegi különbégek mutatkoznak a két mű között, annál is inkább, mivel „bármely jelentős irodalmi mű alkotó módon félreolvassa és félreinterpretálja az elődszöveget vagy szövegeket".[5] Bár mindkét gyilkosság teljességgel érthetetlen, illetve megmagyarázhatatlan, Bloch esetében mégis érzékelhetünk valamiféle egyetemes, univerzális, általános érvényű kiüresedettséget, kapcsolatnélküliséget a háttérben. Ő képtelen bármiféle „normális" emberi kapcsolatteremtésre, a világot is érthetetlennek, kifordultnak látja maga körül (ráadásul saját magát is), mely még a legegyszerűbb nyelvi jelekkel sem nevezhető meg számára. „Torzszülemény! Úgy érzékelte magát, mint valami hirtelen elfajulást. Nem vágott egybe önmagával; akármilyen nyugodtan feküdt is, akármilyen csendben, egyetlen nagy hókuszpókusz volt, egyetlen fojtogatás; olyannyira világosan, túlérthetően feküdt ott, hogy egyetlen képet sem tudott megnevezni, amellyel egybeillene. Így, ahogy volt, egy nagy émely, obszcenitás, illetlenség volt csupán, valami minden ízében felháborító; elkaparni! – gondolta Bloch, betiltani, eltávolítani! Önmaga érintését is kellemetlennek vélte [...]." (H, 63.) Részben épp ezért permanens kommunikációs csapdahelyzetben érzi magát, lehetetlenség számára a legegyszerűbb beszélgetés is. „Minél tovább beszélt, annál kevésbé tartotta természetesnek, amit mond. Fokról fokra úgy érezte: minden szó magyarázatot igényel. Úgyhogy egyenesen türtőztetnie kellett magát, meg ne akadjon ily módon mondatai közepén. Ha olykor-olykor megpróbálta előre megfogalmazni a mondatát, nemegyszer félrefutott a nyelve; ha pedig az, amit éppen a lányok mondtak, oda lyukadt ki pontosan, ahova már várta, sokáig nem is tudott válaszolni." (H, 53.) S példákat még nagyon hosszan sorolhatnánk, a regény szinte minden oldaláról citálhatnánk hasonlóakat. Nem véletlen, hogy a mű legvége felé már nem is megnevezi „hősünk" a körülötte lévő tárgyakat, hanem lerajzolja. A nyelv már – a wittgensteini nyelvfilozófiai szkepszissel paralel módon – nem alkalmas számára az önkifejezésre, a gondolatok megformulázására, illetőleg átadására. Léte totális csődhelyzetként áll az olvasó, sőt saját maga előtt is (anélkül persze, hogy ez ténylegesen tudatosulna számára), s csak a véletlenen múlik (mint az, hogy kivédi-e a kapus a tizenegyest vagy se), hogy megmenekül-e, kilábalhat-e e szituáltságból vagy sem.

5 Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford UP, Oxford, 1975, 19.

A sintér esetében *efféle egyetemes, általános érvényű leszorított létről*, létben való vegetálásról nincs szó. Figuránk szituáltsága ehhez képest éppen hogy kisszerű, földhözragadtan hétköznapi, szokványos és bármiféle lényegit nélkülöző. Ha egyetlen szóval akarnánk definiálni: groteszk. Ezzé silányult, deformálódott a 1970-es évek Magyarországán egy egyszerű, mindennapi emberi élet. Ezért persze nem embert öl a sintér, „csak" egy félbeteg macskát. S hogy még szenvedélymentességéről, visszafogottságáról (legalábbis így, ilyképpen végzi általában munkáját) is megfeledkezik egy percre, az arra utalhat: épp e rövidke időre tör fel benne egész életének elhibázottsága, tehetetlensége, irracionalitása – anélkül persze, hogy mindez valamiképp tudatosulna benne, tudatosulna a számára. A maga nemében éppoly vegetatív módon létező figura, mint Bloch, de neki már csak a kisszerűség, az abszurditásba hajló groteszk jut osztályrészéül. Ezzé degradálódott a lét akkor és ott Magyarországon! Ez nem elviselhetetlen persze (részben azért, mert a mindennapi emberekben ez nem is tudatosult ilyképpen), csak időnként a sintér tettéhez hasonlóan kiszámíthatatlanul felszínre tör.

Handke és Esterházy műve között közvetlen és egyértelmű kapcsolat nem mutatható ki. A szituációk, a motivika, a figurák, a mondatszerkesztés paralelitása azonban azt valószínűsíti, hogy a magyar szerző ismerhette az osztrák alkotó regényét. S ugyan a mű magyarul – mint írtam korábban – csak 1979-ben látott napvilágot, míg Esterházy írása az 1977-es kötetbéli megjelenés előtt az Új Írás 1976/7-es számában már olvasható volt, azt is tudjuk: a magyar író tökéletesen tudott németül, olvasta és részben ismerte a kortárs német, illetve osztrák irodalom több szerzőjét és művét.[6] (Handke ekkor már ismert és elismert „fenegyereke" volt a korabeli ausztriai irodalomnak.) Így tehát e komparatisztikai vizsgálódás konklúziója számunkra az, hogy Esterházy Péter nagy valószínűséggel Handke regényének ismeretében, mintegy azt átírva, arra „reflektálva", „válaszolva", azt parafrazeálva alkotta meg rövidke írását.

6 Szabó Gábor egy 2017-es keltezésű tanulmányában azt veti fel, hogy Esterházy tárgyalt kötetünkben olvasható *Spionnovella* című szövegének közvetett ihletője Handke *Kaspar* című alkotása. Ugyanakkor lényegi különbség elemzett szövegünket illetően, hogy az osztrák szerző műve 1975-ben már olvasható volt magyarul (Eörsi István fordításában). Szabó Gábor, *Két példázat valóságtermelésről. Kertész Imre: Detektívtörténet és Esterházy Péter:* Spinovella, http://www.muut.hu/archivum/26535.

pp. 207–216

PATAKI VIKTOR

A TULAJDONNÉV FORDÍTÁSA MINT ERŐSZAK
Az erőszak példái Oravecz Imre *Kaliforniai fürj* című regényében

Oravecz Imre regénytrilógiájának első részében, az *Ondrok gödré*ben Szajla a mélyreható szociokulturális változások, valamint a függetlenedés és önállósulás lehetetlenségét megjelenítő zártság tartományaként jelenik meg, melynek ellenpontját – látszólag – Amerika, a nyitottság és a gazdasági függetlenedésben megalapozott szabadság tere jelenti. Amint az a trilógia első részének zárlatából (Árvai Istvánék kivándorlását leíró részekből), idősebb János álomjelenetéből és a *Kaliforniai fürj*et nyitó, a család megérkezését tematizáló leírásból következően azonban már várható is: az Amerikáról, vagyis a nyitottság teréről alkotott elképzeléseket is módosítják a második regény első fejezetei. A szabad ország ígérete eleinte éppen azzal a lehetőséggel kecsegteti a családot, hogy az otthoni, szinte „feudális" körülmények helyett, melyek a „jólétet" a folytonos földszerzéshez, az elkerülhetetlen küszködéshez kötik, olyan helyre érkezhetnek, ahol a társadalmi-szociális megítélésük feltételei nem a termőföld művelésében és a folyamatos paraszti munkában vannak megalapozva.[1] Jóllehet, az utazás eredeti célja éppen az volt, hogy Istvánék a kint megszerzett pénzen otthon birtokokat vehessenek, és az apjáéktól külön, saját gazdálkodásba foghassanak. Arra, hogy a szűkösség és bezártság terei, még ha nem is kerülnek át változatlan formában, de a „Nagy Vízen" túl is hasonló módon épülnek fel,[2] már a hajóút tapasztalatának leírása is rámutat, az Árvai család társadalmi-szociális megítélésével kapcsolatos várakozásokat pedig már a regény hatodik fejezetében olvasható általános, negatív minősítést és stigmatizációt egyaránt tartalmazó leírás is megtöri és relativizálja, hiszen azáltal, hogy a magyarok magatartásmintáit és szokásait közönségesnek és elítélendőnek tartja (a spórolás is kifejezetten ide tartozik), még az enklávé és exlávé viszonyára épülő polarizációt[3] is egyszerre hajtja végre:

1 Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Man, it pours*, Alföld, 2013/12., 103.

2 Ez Szántai Márk az *Erőszak az irodalomban* című konferenciából inspirálódó, némely ponton kísérteties hasonlóságot mutató tanulmányában is megjelenik. Szántai Márk, *Kaliforniai álom. Idegenség és asszimiláció Oravecz Imre* Kaliforniai fürj *című regényében*, Irodalomismeret, 2019/3., 74–83.

3 A tömeges kivándorlás következtében az államokon belüli etnikai-nyelvi megosztottság a nem szuverén, közösségek kevert formáit hozta létre. A közösség megítélésének efféle klasszifikációjához lásd Evgeny Vinokurov, *A Theory of Enclaves*, Lexington Books, Lanham, 2007, 12–23; Mary Douglas – Steven Ney, *A Critique of Personhood in the Social Sciences*, Californai UP, Berkeley, 1998, 181–185.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.207

> Az igazsághoz tartozik még, hogy akaratlanul némiképp a magyarok is hozzájárultak ahhoz, hogy ilyen árnyalatlan kép alakult ki róluk a [közvéleményben]. Eltérő életmódjukkal, furcsa szokásaikkal, különös öltözetükkel félrevezették, megtévesztették az amerikaiakat, [és] tápot adtak az előítéleteknek. Nagyon, de nagyon nem úgy éltek, mint szerintük kellett volna, vagyis mint ők. Nemhogy nem válogattak a munkában, még saját tulajdonú, két vagy több hálószobás, komfortos családi házakban sem laktak, miként az amerikaiak többsége már akkor, hanem többnyire zsúfolt tömegszállásokon, *burdos ház*akban, sokan egy szobában, még ágyrajárókként is. A teljes igénytelenség látszatát keltették a táplálkozásukkal is. Zsíros, egészségtelen tésztaételeket és főzelékeket ettek lisztből készült rántással, amely utóbbira az amerikaiaknak még szavuk sem volt, de főként húst, disznóhúst és nyers, füstölt szalonnát sok-sok kenyérrel.[4]

Ez a leírás az Árvai családban bekövetkező változásokat és ezáltal a Magyarországra történő hazatelepülés tervének ha nem is a teljes bukását – ugyanis a regénytrilógia utolsó kötetében István helyett fia, István (vagyis Steve) mégis hazaköltözik[5] –, de annak sikertelenségét alapvetően előkészíti, mert olyan döntési szituáció kialakulását valószínűsíti, amely a különböző kultúrák közötti halaszthatatlan választáson kívül nem szolgáltat egyéb alternatívát. A magyarok életvitelének rossz híre ugyanis már Istvánék érkezése előtt meghatározza a család „idegenek közt is idegen" társadalomba való beilleszkedésének elvi lehetetlenségét, és előrevetíti kiszolgáltatottságukat. Ezt a regény tárgyalt fejezete meglehetősen hosszan, történeti, ideológiai szempontból, kultúrkritikai alapon magyarázza és értelmezi, ráadásul nemcsak a kapitalista gazdaság logikájából következő ellentétekről és az amerikai munkásrétegen belüli etnofóbia mechanizmusáról[6] ad számot, hanem az erőszak, a jog, a kultúra és a nyelv összekapcsolódásról is. Nem véletlen, hogy a szöveg néhány helyen kifejezetten a vadászat metaforáin keresztül tudósít a magyar munkások helyzetéről, valamint az sem, hogy a társadalmon belüli védettség alapját

4 Oravecz Imre, *Kaliforniai fürj*, Jelenkor, Pécs, 2013, 54. Az idézett rész az életműkiadás során, *A rög gyermekei*ben annyiban módosult, hogy a „közvéleményben" kifejezés kikerült, valamint egy kapcsolatos kötőszó („és") bekerült az újabb szövegváltozatba. Ez tulajdonképpen csak annyira hangolja át a leírás tárgyáról hírt adó narratív szólamot, hogy annak közvetítő szerepe módosul a szövegváltozatok játékában, vagyis a narrátor már nemcsak hivatkozik a közösségi véleményre, hanem ki is iktatja saját beszédéből a nézőpontok hierarchiáját. Vö. Oravecz Imre, *A rög gyermekei. II. Kaliforniai fürj*, Magvető, Budapest, 2017[3], 56–57. [A továbbiakban az újabb kiadásra hivatkozom, a változtatásokat külön jelzem. – P. V.]

5 Vö. Oravecz Imre, *A rög gyermekei. III. Ókontri*, Magvető, Budapest, 2018, 116.

6 A hatodik fejezetben a társadalmi egyenlőtlenségeket tárgyaló okfejtésbe még olyan elemek is keverednek, amelyek kortörténeti példák (többek között az amerikai szakszervezetek vagy R. C. Commons nevének említése) beemelésével ellenjegyzik és ki is terjesztik a leírás perspektíváját – az Árvai családról a kivándorló magyar parasztság általános, társadalmi integrációval kapcsolatos problémáira. Ehhez lásd: Herbert Hill, *The Problem of Race in American Labor History*, Reviews in American History 24. (1996/2.), 189–197.

éppen az idegenségre épülő következetes szegregáció képezi, amely az elkülönülés által csak még inkább vonzza az erőszak különböző formáit. Az „idegenek közt is idegen" magyarok esetében tehát szó sem lehet olyan megoldási kísérletekről, mint például a Walter Benjamin által tárgyalt „megbeszélés mint a polgári megállapodás technikája".[7] Ezzel szemben a félelem, amelynek Benjamin elemzése is kiemelt jelentőséget tulajdonít, nemcsak magyarázatként szolgál az idegen és másik idegen között kialakuló, „feltétel nélküli" erőszakra, hanem annak struktúraalkotó mozzanataként tűnik fel. A regényben ez többek között a sztrájk és a sztrájktörés, valamint a jog és kiszolgáltatottság viszonyában kerül felszínre, mintha csak Benjamin szövegének klasszikus iskolapéldája volna a leírás.[8] A különböző amerikai államokban a kelet-európai bevándorlókkal szemben kialakult ellenséges közhangulat egyik oka ugyanis éppen a jogokkal való visszaélésben keresendő, miközben a parasztból lett munkás – főként nyelvi és szociális hiányosságai miatt – nem is tud arról, hogy bizonyos jogokkal rendelkezik. Ebben az esetben tehát az amerikai munkásnak a kapitalista gazdaság működéséből eredő hatalom vadhajtásaival szemben éppen a sztrájk volna az egyedüli eszköze, azonban ennek alkalmazhatóságát írják felül a kevesebb pénzért is dolgozó, furcsa szokásokkal rendelkező idegenek, tehát az amerikai munkás saját egzisztenciális körülményeit félti a bevándorlóktól.

A félelem és erőszak kapcsolata azonban – mint ez látható – nem merül ki ennyiben, hiszen a regény az ország építésének, válságainak és átalakulásainak, valamint István felfedezőútjainak leírásakor mindig felhívja a figyelmet arra, hogy ebben a világban nem az ismerősségből következik az otthonosság, hanem a saját, hozott emlékek aktualizálásából, ugyanis a többségi társadalom kialakulásának és összetételének alapja éppen a különböző kulturális távolságokat elfedő, konstitutív idegenség. (Ezért lehetséges az, hogy a szintén idegenként külföldről érkező, azonban már másodgenerációs amerikai is megveti az újonnan érkező bevándorlót.) Voltaképpen ezzel magyarázható az is, hogy az erőszakos szituációk kialakulásához az idegen észlelésének ténye félelmet és a félelemre következő reakciót, vagyis erőszakot vált ki („Elég volt valahol felbukkanni, megjelenni, máris lefittyedtek az ajkak, összehúzódtak a szemek, és kiült az arcokra a rosszallás, súlyosabb esetben az undor.").[9] A család megérkezését követő, a magyarok általános megítélését és az idegengyűlölet megjelenési formáit leíró részek tehát már azt is előrevetítik, hogy Árvaiék is szembesülnek az új otthon idegenségének erőszakosságával.

---

7 Walter Benjamin, *Az erőszak kritikájáról*, ford. Bencze György = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 42–43.

8 Jog és erőszak kapcsolatának kérdéséhez Benjamin viszonyában lásd még: Balogh Gergő, *Afformatív. A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában*, Alföld, 2019/6., 72–89. Különösen: 79–86. (A tanulmány kötetünkben kibővítve olvasható az alábbi helyen: 79–105. [A szerkesztők])

9 Oravecz, *Kaliforniai fürj*, 58.

Különösen négy, a történet idő- és térbeli elválasztottsága ellenére egymással szorosan összefüggő emlékezetes jelenet viszi színre az identitás formális megőrzési kísérletének sikertelenségét (amely akár – az erőszak szempontjából – az asszimiláció fázisainak, folyamatának is tekinthető), és ezáltal összegzi is a döntési folyamat végeredményét: „az új hazába való végleges betagozódásuk"-at.[10] Az első atrocitás, közvetlenül a magyarok megítélését részletező betéttörténetet követően, István bakancsvásárlási útjának alkalmával történik, amikor két „suhanc" kiabál neki:

> Azok tovább kiabáltak, azzal a különbséggel, hogy közben kivették a kezüket a zsebükből, és már mutogattak is, méghozzá feléje, amiből egyértelművé vált, hogy mégis neki kiabálnak:
> – Greenhorn, hey, ya there, ya, greenhorn!
> Feléjük fordult, és kezével maga felé bökött, így kérdve tőlük, hogy neki szólnak-e.
> – Ye, ya, ya, greenhorn – mondták, és tovább mutogattak feléje. – We mean ya.
> István tehetetlenül széttárta a karját jelezvén, hogy nem érti, mit mondanak.
> – Sure, ya ain't got it – kiabálták, és gúnyosan nevetve, István mozdulatait utánozva szintén széttárták a karjukat.
> István állt még pár másodpercig habozva, aztán vállat vont, és továbbment.
> – Hey, where is ya goin'? Stop! We a' talkin' to ya. That ain't swell.
> István nem figyelt többé rájuk.
> – Hear us, ya? We a' talkin' to ya.
> Közben ők is megindultak, ugyanabban az irányban, kissé oldalazva, vele egy ütemben haladva, de nem menve közelebb hozzá.
> – Ya, harda hearin'? Stop, stop!
> De István nem állt meg újból.
> – What d' ya want in this area? There ain't nothin' for ya herea. Look at yaself! What d' ya look like? Ya, monkey! Did ya jist come outa them woods?
> István megint megállt, és széttárta a karját. Kezdett neki terhes lenni ez a kiabálás, ez a kíséret. Nem értette, mit mondanak, csak sejtette, hogy nem jót. De aztán meggondolta magát, és úgy tett, mintha nem érdekelnék, és megint folytatta útját. Az utcában rajtuk kívül senki más nem mutatkozott. Kihalt volt, mintha nem laktak volna a nyilvánvaló jólétről tanúskodó, a birminghamieknél nagyobb, előkelőbb házakban.

10 Ez explicit módon csak az 59. fejezetben, a végleges letelepedés melletti elköteleződés és az állampolgárság megszerzése során jelenik meg. Ekkor azonban már azt is egyértelműen jelzi a szöveg, hogy a „haza" kérdése csak a szülők számára jelent választást, a gyerekeknek Amerika természetes hazává válik. *Uo.*, 613.

– Stop, stop, ya, bustard! Stop an' go back where you come from! We ain't want ya here. Git outa herea! Git outa this neighbourhood, this town, this country! Go back to your own country! If you got any country, ya scum! – kiabálták egyre hangosabban és egyre izgatottabban, de továbbra is tartva a távolságot maguk és István között.[11]

A „Greenhorn, hey, ya there, ya, greenhorn!" felkiáltással bevezetett sértés – még a nyelvi kompetenciák hiányában is, olyan vokális tényezők miatt, mint a modalitás, tónus, hangnem – félreérthetetlen verbális támadássá, majd később fizikai formában is megnyilvánuló erőszakos aktussá válik (megdobják egy kővel). A suhancok itt a közhangulat közvetítőiként jelennek meg, ezért agresszív viselkedésük a támadási jelenetet bevezető – eddig tárgyalt – leírás manifesztációjaként is érthető, ugyanis beszédük a magyarok általános megítélésével kapcsolatos legtöbb stigmát tartalmazza. Úgy tűnik, hogy ami ebben az esetben a verbális inzultus radikalizálódásához és magához a dobáshoz vezet, az István hallgatása, pontosabban az, hogy „ügyet sem vetve erre" sétál tovább. A kő éppen a fején találja el őt, amit a szöveg – az erőszak nemcsak szubverzív, hanem formáló erejét mintegy előre jelezve – az „Egyből világosan látta, hogy hibát követett el…"[12] formulával ír le – ez nem mellékesen egyfajta anagnóriszisz mintájára jelenik meg. A dobást követő üldözési jelenet lezárása után azonban egyértelművé válik, hogy az erőszakos szituáció kialakulásáért tulajdonképpen István a felelős, ugyanis elhagyta Kis Birminghamet, a magyarok által lakott védett területet. Határátlépése azonban azért történt, mert motivációját a kivándorló magyarok életvitelének egyik leglátványosabb jellemzője, az „eszeveszett spórolás" hívta életre, amely pedig a kivándorlás céljából, vagyis a félretett vagyonnal történő hazatérésből – magától értetődően – következik. Az erőszakos cselekedet tehát egy permanens áthelyeződés eredménye, amely visszavezethető ugyan bizonyos kauzális összefüggésekre, azonban saját és idegen viszonyában éppen csak a felek ártatlanságára, nem pedig az elkövető és az áldozat kézenfekvő szembeállítására és a szerepek kijelölésére, azonosítására hívja fel a figyelmet. Az, ahogyan az idézett részben az odaszólogatás, mutogatás és dobálás kergetésbe és üldözésbe fordul, színre is viszi az erőszak minden intencionáltságról leváló működésmódját és értelmezés feletti hatalmát is, ugyanis István, védtelensége és a támadás váratlansága miatt, eleinte áldozat, noha tudtán kívül, puszta megjelenése és feltételezett hiányosságai által a támadás kiváltója, azonban az erőszakos aktusra adott (ellen)reakciója miatt maga is erőszakosként tűnik fel, vagyis az eredendő fenyegetést tulajdonképpen igazolja, mert üldözőként valós veszélyre váltja. Végső soron azt is meg lehetne kockáztatni, hogy a szajlai életkörülményekből származó nehézségektől (a saját rend erőszakjától) való menekülés

11 A regény lábjegyzetei megadják az angol kifejezések fordítását is. *Uo.*, 60–61.
12 *Uo.*, 62.

Istvánék életében sohasem juthat el az alapvető problémák feloldásáig, ugyanis az csak az erőszaknak való kiszolgáltatottság feltételeit és újabb erőszakos aktusok sorát teremti meg.

A második ehhez hasonló, azonban az interkulturális viszonyok és a szereplői identifikáció folyamata szempontjából jelentősebb eset iskolai játék közben, már István fiával, Imruskával történik. Golyózás alkalmával – egy szerencsétlen dobást követően – „hunky"-nak nevezik, vagyis a magyarokra, kelet-európai bevándorlókra használt gúnynévvel illetik. Mindezt annak ellenére, hogy Imruska már az új amerikai fiú érkezését megelőzően az osztályközösség része volt, tehát ebben az esetben egy közösségen kívülről érkező követ el „nyelvi erőszakot"[13] az adott kultúrán kívülről érkezővel szemben. Ahogyan azt Sybille Krämer megjegyzi, az erőszak itt egy személy fizikai vagy szimbolikus testét ért támadásként is érthető, amennyiben ez az interperszonális érintkezés „normális" móduszának határátlépéseként jelenik meg. Egy személy ebben az értelemben a fizikai és az érzett testen (*Körper* és *Leib*) kívül egy szociális testtel is rendelkezik, amelyet a tulajdonnév konstruál, és amelyet valójában olyan önkényes hatalmi aktussal „róttak rá" az emberre, hogy az egyfajta „sérülésként" válik hozzáférhetővé. Ez együtt jár továbbá azzal is, hogy a tulajdonnév – az elvi felcserélhetetlenség ígéretével – minden biológiai- és karakterjegyet megelőzően egy közösség szociális terének meghatározott helyére utalja viselőjét. Amennyiben igaz, hogy az erőszak címzettje mindig egy személy, az azért lehet, mert megnevezése által felszólítható, hivatkozható, idézhető, vagyis kiemelhető a közösségből, leválasztható erről a szociális testről.[14] Talán nem véletlen, hogy a regénytrilógiában a határátlépések mint a „rend" különböző szerveződésein elkövetett erőszakformák általában a megismeréssel (vagy ismét az anagnóriszisszel) kapcsolódnak össze. Az erőszak ekkor nyilvánvalóan nem a fennálló struktúra felbomlásaként, hanem tulajdonképpen olyan performatív műveletként érhető tetten, amely fenn is tartja önnön folytonosságát.

Annak, hogy Imruskát „hunky"-nak nevezik, és ezzel ismét a kulturális különbségek határozzák meg, rendezik át és osztják fel az iskolai közösséget,[15] ebben az esetben is jelentékeny előzményei vannak, ekkorra ugyanis már amerikai iskolába jár, és Jimnek szólítják. Az iskolaváltáshoz nemcsak apja által észlelt nyelvi hiányosságai járultak hozzá, hanem azt megelőzően, közvetett módon a magyar iskolában mutatott teljesítménye miatt elszenvedett erőszak is, hiszen – mivel társaihoz képest jobban haladt a tanulásban – újabb szellemi kihívások nélkül az órákat kezdte zavarni. Az, hogy az iskola vezetője, Paulovics atya rendszeresen körmösöket osztott neki, valamint az életétől idegen, magyar tananyag és az őket

13 Vö. Sybille Krämer, *Sprache als Gewalt oder. Warum verletzen Worte?* = *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, szerk. Steffen K. Herrmann – Sybille Krämer – Hannes Kuch, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, 31–48.

14 *Uo.*, 36–37.

15 Oravecz, *Kaliforniai fürj*, 192.

körülvevő amerikai „haza" is jelentős szerepet töltött be az életében, az élelmiszerboltban történt incidenssel együtt már előkészítette az „iskolacserét". A névváltás pedig már az új, amerikai iskola szabályainak köszönhető, ugyanis az olyan olvasztótégely logikája alapján működik, amely az eredeti nevek módosításával az idegen gyerekeket efféle szimbolikus folyamatokon keresztül is beléptetik a közös rendszerbe. A névváltást azonban alapvetően egy hiba határozza meg, méghozzá az a nyelvi kompetenciából következő hiányosság, amely miatt István az új iskolába történő beíratás mellett döntött. Az Imre Jamesre történő módosításakor ugyanis azért nem lehetnek sikeresek az egyszerű fordítási műveletek, mert egyrészt a szülők nem ismerik a saját és az idegen nevek közti korrespondenciákat, ezért tévesen választanak. Másrészt az eredeti névnek nincsen megfelelője a célnyelvben, ezáltal a tulajdonnév fordításán alapuló azonosítás is ki van szolgáltatva a hiány, a véletlen és az erőszak összjátékának. Mindez voltaképpen – Imruska megnevezési és tanulási nehézségeit, majd utóbbi leküzdését követően – meg is előlegezi a játék közben kialakuló erőszakot. A „hunky" sértést ebben az esetben is fizikai kontaktus, valóságos verekedés követte. Ahogyan Imre és a suhancok esetében, tulajdonképpen itt is az erőszakra erőszak, vagyis a *vim vi repellere* jogi elve érvényesül: erőszak az erőszakkal szemben, jogos pozíció pedig a jogtalannal szemben, noha a két szituációban verbális és fizikai megnyilvánulás között jelentős különbség van. Az iskolai büntetés leírását követően az elbeszélés ezen a ponton ráadásul textuálisan fel is idézi az Istvánnal történt egykori eset emlékét („Neki is mondták már, egyszer régen még meg is dobálták kővel."),[16] azonban a verbális támadásra már Imruska részéről érkezik fizikai agresszió. Az erőszakkal szembeni erőszak jogosságát és igazságosságát István és Imruska esetében sem a regény többi szereplője szavatolja, hanem sokkal inkább – az esztétikai identifikációból következően – maga az olvasó, azonban ez is csak újrarendezi elkövető és áldozat oppozícióját, és kiegyensúlyozza az elbeszélés perspektívájából keletkező torzításokat.

A harmadik esetben, amely a regényben explicit módon össze is kapcsolódik az udvari verekedés szituációjával, pedig éppen ez az erőszak hozza létre a sajáton belüli elidegenítés effektusát. Miután a szöveg arról tájékoztat, hogy Imruska rendszeresen szenvedte el ezt a sértést (más amerikai diákok és a tanár által is), annak következményéről, a fiú identifikációs problémáiról, a „változási, átalakulási" folyamatról is részletesen beszámol. Az elidegenítés pedig abban a szituációban érhető tetten, amelyben Imruska saját húgának mondja, hogy „hunky", vagyis – magát immár amerikainak tekintve – olyan megkülönböztetést hoz létre, amely saját szociokulturális környezetébe is egy cezúrát ír be. A szociális zóna határátlépése ebben az esetben azzal a felismeréssel jár, hogy a sajáttól való elidegenedés lehet képes arra, hogy felszámolja az eredeti viszonyokat, és hozzáférést biztosítson az addigi megkülönböztetések logikájához.

16 *Uo.*, 193.

A negyedik ilyen, az idegenségtapasztalat színrevitele szempontjából szignifikánsnak nevezhető eset már Imruska kaliforniai iskolába történő beilleszkedése alkalmával következik be. Ekkor egy új kifejezés is előkerül, a „limey", amellyel azonban már nem etnikai-nemzetiségi alapon támadják, hanem az elsajátított nyelv dialektális használata miatt. A nyelvi erőszaktétel módosulása következtében itt az figyelhető meg, hogy annak motivációját már nem a szociokulturális megkülönböztetés, hanem maga a beszélt nyelv szavatolja. Ez persze ebben az esetben azt is jelenti, hogy a regény – sok ponton – ciklikusságra[17] építő narratív struktúrájának következtében előálló differencia az erőszakos nyelvi aktus megvalósulása által itt ismét a térbeli távolságot és elválasztottságot hangsúlyozza. Az, hogy a kulturális és nemzeti identitás kettős megalapozásának feltétele a különböző nyelvváltozatok használatában rejlik, a soha fel nem oldható nyelvi differencia továbbélését erősíti, vagyis az identifikációt a nyelvi emlékezethez és az emlékeztetéshez köti.

A regény végén tehát az Árvai család betagozódását úgy tünteti fel a szöveg, mintha ez a lehetőségek kalkulációja következtében tudatos döntés lett volna, holott ezt éppen a folytonos tervezést és kalkulációt felülíró történések már azelőtt előkészítették, mielőtt annak a szereplők egyáltalán tudatában lehettek volna. Sőt, a regény zárlatában a távozás hírét rosszul fogadó és a távozást egyenesen megtagadó gyermeki cselekedetekből az válik nyilvánvalóvá, hogy a szülők (főként István) részéről nyújtott, a beilleszkedést megkönnyítő segítség az „idegen" kultúrában való feloldódáshoz járult hozzá, s ilyen módon az idegen nyelv elsajátítása csak az idegenség leküzdését célzó „nyelvi erőszak" inkorporációjával együtt valósulhat meg. (Ez voltaképpen a regény kultúrkritikai szólamaként azt is jelölheti, hogy az Egyesült Államok integratív működését egy folytonos elválasztottságot fenntartó nyelvi erőszak táplálja). Nem véletlen, hogy a tulajdonnév fordítása jelenik meg az erőszak egyik legkönnyebben azonosítható formájaként, ugyanis a tévesztés következtében már nemcsak a transzláció aktusából következő (Benjamin által is explikált)[18] megfoghatatlan maradék íródik be a fordítás produktumába, hanem a megnevezés önkényének eredménye, a jelölő és jelölt teljes szétkapcsolása is létrejön. Noha itt a fordítás tétje nem az, hogy a tulajdonképpeni közlés a célnyelvben is értelemhez jusson, hiszen a választott tulajdonnév jelölőjéhez alapvetően másik jelölt tartozna, azonban a jelölők elcsúszása következtében nemcsak a „valódi" fordítás lehetetlensége mutatkozik meg,[19] hanem az eredeti név hívásának

17 Mészáros Márton tanulmánya jó érzékkel azonosítja azt a történetlétesítő eljárást, amely a ciklikus mozgás lineáris transzformációján alapul. Ez nemcsak a regény szereplőinek tárgyakkal, eszközökkel kapcsolatos szenvedélyeire és a helyváltoztatás lehetőségeire utal, hanem a ciklikus-lineáris időfelfogás színrevitelén keresztül különböző kulturális modellekre is: Mészáros Márton, *Gép, pénz, utazás mint médium Oravecz Imre regényeiben = A magyar falu poétikái*, szerk. Korpa Tamás – Pataki Viktor – Porczió Veronika, FISZ, Budapest, 2018, 235–236.

18 Walter Benjamin, *A műfordító feladata*, ford. Tandori Dezső = Uő., *Angelus Novus*, 69–86.

19 Jacques Derrida, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege = Übersetzung und Dekonstruktion*, szerk.

permanens távolléte is.[20] A „keresztelés" aktusa ilyen módon a kitörlésnek és a nyelv eredendő erőszaktételének[21] a művelete is, amely voltaképpen már ekkor megalapozza Imruska-Jim későbbi döntését, az óhazába történő visszaköltözés lehetőségének bukását. A névcsere tehát már az egyéb pszichológiai folyamatok kibomlása előtt annak az identifikációs folyamatnak a jelölőjévé válik, amely az Árvai család „végleges betagozódását" készíti elő.

A regények narratív-strukturális felépítésének eddig tárgyalt szimmetrikus szerkezetéből következik az is, hogy a „szorongás" és a félelem által hangolt tapasztalat, amelyet az általános városkeletkezési és történeti ismeretek a mű tematikus szintjén is megerősítenek, a szűkösség–nyitottság térbeli mintázatát sajátos heterotópiává[22] alakítja. Tehát az olyan „ellen-tér" formájában jön létre, amely az *Ondrok gödre* zárlatában megjelenő mnemotechnikai aktus jelentőségét azáltal emeli ki, hogy a megismerés kartografikus textúrájának kialakításával egyszerre mutatja fel a felejtés és emlékezés khiasztikus viszonyát. A Toledo keletkezésének folyamatáról és körülményeiről tudósító második fejezet ugyanis a diskurzus összetétele és a deskripció narratív kibontakozása szempontjából is kísértetiesen hasonlít az *Ondrok gödre* nyitó, Szajla megalapításának történetét leíró epizódjára. Az „újratelepülések" következtében mindkét hely olyan asszimilációs zónaként működik, amelyben a kulturális fenyegetettségnek kiszolgáltatott identifikációs folyamatok végbemennek. Ahogyan ezt a magyarok lakta negyed (Kis Birmingham) leírásakor a szöveg egyértelműen közli: „E tekintetben némiképp a Monarchia népességösszetételét másolta kicsiben, amelynek zömmel állampolgárai voltak." Akár az olvasztótégely kifejezést is lehetne használni, ugyanis az „Amerika a népek olvasztótégelye" frazéma igazolásaként is érthető a leírás. Talán az is megkockáztatható, hogy a regényben a magyarok öntödei munkája is összefüggésben áll ezzel.[23] A nyelvi erőszak fentebb említett mintáinak kirajzolódását tulajdonképpen már a várostörténeti elbeszélés is megelőlegzi, ugyanis a „Fekete Mocsár", amelyet „a nyugat felé nyomuló telepesek igyekeztek elkerülni",[24] majd később az „Egyesült Államok Temetője"

Alfred Hirsch, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 160–165.

20 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 189–190.

21 *Uo.*, 197.

22 Nem véletlen, hogy Foucault-nál a hajó is a heterotópia egyik fajtájaként jelenik meg. Vö. Michel Foucault, *Of Other Spaces* = *The Visual Culture Reader*, szerk. Nicholas Mirzoeff, Routledge, London, 1998, 239–245.

23 Oravecz, *Kaliforniai fürj*, 22–23. A változásokat mintegy listaszerűen regisztráló elbeszélői szólam mindkét regényben hasonló alapon működik. Az *Ondrok gödré*ben így: „Az ember idővel változik. Hatások érik, tapasztalatokra tesz szert, megokosodik, bölcsebb lesz. Megesik vele, ami földi halandóval megeshet. Alakítja, tanítja az élet." (Oravecz Imre, *A rög gyermekei. I. Ondrok gödre*, Magvető, Budapest, 2016[3], 29.) A *Kaliforniai fürj*ben pedig így: „Minden érintkezés, tapasztalás, átvétel következményekkel járt. Minden hatás alakított rajtuk, a városi életmód, a munka, az otthoninál magasabb életszínvonal, a szüntelen spórolás, a nagy vizek közelsége, a sík vidék, az eltérő flóra, fauna, a szélsőségesebb időjárás. Számos hatást egyszerűen nem lehetett kivédeni, de talán még több volt az olyan változás, amelyhez úgy alkalmazkodtak, hogy közben maguk sem vették észre." (27.)

24 *Uo.*, 20.

névvel ellátott hely éppen a nyelvi-kulturális hovatartozás indexeit elemésztő terrénumként azonosítja a magyarok, köztük az Árvaiak letelepedésének színterét. A topográfiailag hasonló módon megjelenített terület mindkét regényben a nyelv elveszítésének és a kultúra feladásának helyszíneként mutatkozik meg, tehát egyfajta *mise en abyme* kölcsönjátékában érhető tetten, ahol a szajlai idegenséget részben előállító cserefolyamatok interkontinentális kiterjesztése is végbemegy. Ez nyilvánvalóan tematikus-motivikus szinten is megjelenik, ahogyan ez a szajlaiak és a magyarok „szorgalmában" látható, valamint a „hülye tót" pejoratív kifejezés „hunky"-ra történő átvitelekor is.

Amíg az *Ondrok gödré*ben az „elmagyarosodó" telepesek, vagyis a „kétszeresen idegenek tehát egykettőre feladták nyelvüket, kultúrájukat",[25] addig a *Kaliforniai fürj*ben a Toledóba érkező magyarok olyan közvetítőnyelvet hoznak létre, amely végső soron nem teljesíti funkcióját, mert nem közvetít idegen és saját között, hanem éppen sajátosságai miatt marad idegen mindkét kultúra számára. Ennek a sajátos „hunglish" nyelvkészletnek a használata tehát önnön elhatárolását és elzárását hajtja végre, amely ezáltal a kulturális hagyományozódás folyamatainak befagyasztását is jelenti, ugyanis a nyelvi „kölcsönzés" és „idomítás" műveletei éppen azáltal lehetetlenítik el az addigi kulturális tudás és emlékezet megőrzését és fenntartását, hogy kommunikációs csatornáikat elvágják a fordításra utalt közvetítés különböző módjaitól – tehát sem a teljes nyelvi asszimiláció, sem pedig az addigi hagyományok gondozása és konzerválása nem jöhet létre. Annak ellenére sem, hogy – s ezért ez inkább iróniaként lepleződik le – a magyar papok, Paulovics, majd Eller atyák folyton megtartani igyekeznek híveiket, persze, mint az explicit módon is megjelenik, financiális és politikai okokból.

A saját kultúra feladása és a saját otthon elhagyása – mint látható volt – az erőszak különbözői formáinak megjelenéséért felelős. Az áldozat és elkövető szembeállítására épülő erőszakfelfogás mellett azonban a (kétszeresen is) határátlépésként érthető kultúraváltás az erőszak eredendőbb, nyelvi, szociokulturális feltételrendszerére és diszkurzív beágyazottságára is rávilágít. Az erőszak regényben szereplő fizikai, szimbolikus, szociális és nyelvi változatai azonban nem csupán reprezentációs műveletek alapját képezik, hanem a felismerés és megértés lehetőségét is megteremtik. A regény a különböző kultúrák közti átjárhatóság viszonyában pedig az erőszak „igazságos" vagy jogos – éppen ezért talán már nem is erőszakosnak nevezhető – karakterét is középpontba helyezi.

25 Oravecz, *Ondrok gödre*, 11.

pp. 217–236

URECZKY ESZTER

A TÉBOLY NEMEI: INTÉZMÉNYES ERŐSZAK ÉS A PSZICHIÁTRIAI BETEGSÉG GENDERASPEKTUSAI ADAM FOULDS *ELEVEN ÚTVESZTŐ* CÍMŰ NEOVIKTORIÁNUS REGÉNYÉBEN*

"Much Madness is divinest Sense –
To a discerning Eye –
Much Sense – the starkest Madness –
'Tis the Majority
In this, as All, prevail –
Assent – and you are sane
Demur – you're straightway dangerous –
And handled with a Chain –"
Emily Dickinson, *#435*[1]

A kortárs angol szerző, Adam Foulds költőként kezdte pályafutását, 2008-ban jelent meg hosszú elbeszélő költeménye *The Broken Word* címmel, mely az 1950-es évek Kenyájában játszódik, de a kortárs Angliába helyezett regényt is írt már (*The Truth About These Strange Times,* 2007). Eddigi legsikeresebb műve azonban az *Eleven útvesztő* (*The Quickening Maze*, 2009), melyet a rangos Man Booker-díjra is jelöltek, és bár ezt az elismerést végül nem ő kapta meg – nem kisebb nevekkel versenyzett, mint Hilary Mantel, A. S. Byatt, Sarah Waters és J. M. Coetzee –, finoman hullámzó, impresszionisztikus prózája azonnal nagy visszhangot keltett az angolszász regényirodalomban.[2] A legtöbb kritikus Foulds atmoszférateremtő képességét dicséri, rámutatva arra, hogy a kortárs brit szerzők közül

* Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-04 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 A vers magyar fordítása szükségszerűen kevésbé tudja megragadni Dickinson legendásan sűrített költői stílusát: „Sok őrültség isteni áldás / Az értő szemnek; / Sok értelem teljes elborultság. // A sokaság / Mint mindenben, így uralkodik. / Bólogat józan eszed gyanánt; / Elfordul, ha tényleg őrült vagy, / S rázod béklyóidat." Emily Dickinson, *#435*, ford. Karádi Kázmér, Litera-Túra, 2018. 03. 07., http://www.litera-tura.hu/emily-dickinson-versei-karadi-kazmer-forditasaban/.

2 Lásd még Ureczky Eszter, *Mint amikor kesztyűben tapsolnak*, Műút, 2017. 08. 25., http://www.muut.hu/archivum/25322.

https://doi.org/10.17048/Biahangja.2021.217

talán csak Alan Hollinghurst rendelkezik ennyire kifinomult, markánsan költői prózastílussal. Hollinghurst problémaérzékeny történeti érdeklődése (az 1980-as évek Londonja és az AIDS megjelenése *A szépség vonalá*ban vagy a viktoriánus kor ellentmondásos erkölcsi öröksége a *Más apától* című családregényben) szintén rokonítható Foulds múltba nézésével; az *Eleven útvesztő* ugyanakkor sokkal kevésbé cselekményesen és tablószerűen, inkább belső pillanatfelvételeket sorjáztatva, a testi-lelki szenvedés belső nézőpontját felmutatva idézi meg a 19. századot. A regény egy valóban létezett angol elmegyógyintézetben, a Londontól északkeletre fekvő, festői szépségű Essex megyében található High Beach Private Asylumban játszódik, és számos szereplője szintén tudomány- és irodalomtörténeti jelentőségű, valóban élt figura, mint például Viktória királynő koszorús költője, Lord Alfred Tennyson és öccse, Septimus; a tragikus sorsú parasztköltő, John Clare vagy a korát meghaladó nézeteket valló elmeorvos, Matthew Allen. E szereplők találkozásai – vagy éppen érzelmi-intellektuális kereszteződéseik hiányai, különféle okokból fakadó lehetetlensége – líraian rajzolják ki az őrültség és a józan ész, a tudomány és a művészet, valamint a férfi és női nemi szerepek korabeli viszonyait.

Műfaji szempontból az *Eleven útvesztő* a múlt kis elbeszéléseire vagy az „alulnézeti történelemre" fókuszáló, úgynevezett új történelmi regénynek[3] is tekinthető (hasonlították már Pat Barker első világháborús trilógiájához, melynek első része, a harctéri sokk pszichés hatásaira összpontosító, szintén egy pszichiátriai klinikán játszódó *Felépülés* immár magyarul is olvasható); szorosabb értelemben pedig a neoviktoriánus regény az 1980-as évek óta töretlen népszerűségnek örvendő, igen termékeny zsánerkategóriájába sorolható. Mindkét műfaji csoportból kiemeli azonban mélyen szubjektív, az eseményeket számos – egyaránt „ép" és „elmebeteg" – szereplő szempontjából láttató narratív szerkezete, valamint egyfajta egyszerre zárt és nyitott téridő-tapasztalat érzékletes megragadása: hol a zárt elmegyógyintézet falai között, hol az azt övező angol erdő rengetegében járunk. A regényelbeszélés ideje a fejezetcímek tanúsága szerint összesen hét évszakot ölel fel 1837 és 1841 között, ám érzékelhető, hogy a szöveg nem szükségszerűen egymást követő években villantja fel a mentálisan zavart szereplők sokszor egy helyben álló belső idejét és elidegenedett megtestesüléstapasztalatát. A szöveg tehát erőteljes kapcsolatot létesít az elmebetegség tudati és testi jelenségei között, s ilyen értelemben a Peter Brooks által általánosságban modernnek nevezett elbeszélések közé is sorolható: „a modern elbeszélések szemiotizálják a testet, s ugyanakkor szomatizálják a történetet".[4] Az *Eleven útvesztő* továbbá illeszkedik a brit posztmodern irodalom második hullámába is, hisz a fent említett neoviktoriánus regény a történelmi regény, különösen a historiográfiai metafikció egyik vezető válfajaként (például a posztkoloniális regény mellett)

3 *We can read it for you wholesale,* 2011. június 05., https://wecanreaditforyouwholesale.com/2005-2009/quickening-maze-%E2%80%93-adam-foulds/

4 Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative,* Harvard UP, Cambridge, 1993, xii.

tematikus szempontból jellemzően saját korukban marginalizált, faji, nemi, vallási vagy egyéb okból diszkriminált alakokra, illetve az ellenük elkövetett szimbolikus, intézményes vagy testi erőszak ábrázolására összpontosít: „A feminizmus, a leszbikus, meleg-, bi- és transzgender-mozgalmak és a posztkoloniális elmélet a szélesebb közönség számára is láthatóvá tették a hatalmától megfosztott »másik« konceptualizálásában rejlő strukturális és nyelvi erőszakot, s ennek következtében napjainkban a fizikai abúzus gyakran értelmeződik az elnyomás és a diszkrimináció tágabb elbeszélésének részeként."[5]

Jelen olvasat e kontextus alapján egyrészt a neoviktoriánus regény műfaji keretein belül, másrészt a kultúrorvostan,[6] a biopolitika, a fogyatékosságtudomány és a társadalmi nemek tudományának elméleti metszéspontjaiban igyekszik értelmezni az *Eleven útvesztő* betegség- és erőszak-ábrázolását. Gondolatmenetem abból a belátásból indul ki, hogy a szöveg erőszak-ábrázolása a Marie-Luise Kohlke által a neoviktoriánus regény kapcsán „utólagos tanúságtételnek" nevezett elbeszélői eljárásra épül: „A másodlagos szemtanúság (*secondary witnessing*) fogalmán azt értjük, hogy valaki szemtanújává válik egy áldozat vagy túlélő valós trauma-tanúságtételének, mégpedig az empatikus meghallgatás, a megtekintés vagy az olvasás gesztusa, első kézbeli tapasztalata által; míg az utólagos szemtanúság (*after-witnessing*) esetében a trauma fikciós újraalkotása olyan történelmi traumáról tesz tanúságot, ahol az elbeszélés a trauma elégtelen, hiányzó vagy lehetetlen elsődleges szemtanúinak a helyét tölti be."[7] A regény a 19. századi brit kultúra őrültségdiskurzusának ábrázolása által rámutat az elmebetegség, a társadalmi nem és az osztálypozíció politikai összefüggéseire a viktoriánus kor értékrendjében és kulturális tudattalanjában, s ezáltal a 21. századi nyugati kultúra normalitásfogalmainak is tükröt tart – hiszen „a neoviktoriánus fikció gyakran rámutat a történelmi erőszakra és annak hosszútávú kulturális és politikai utóhatásaira".[8] Elemzésem két szempontból vizsgálja ezt a kérdést. Az *Eleven útvesztő* lelki labirintusában egyrészt összevethetőek egymással a férfi költőpáciensek és kezelőorvosuk alakjai: Clare paraszti származású, mai fogalmaink szerint pszichotikus tüneteket mutató beteg; míg Tennyson jellegzetesen neurotikus arisztokrataként jelenik meg; identitásaik e gender- és orvosi jelölői pedig meghatározzák a rájuk irányuló intézményes erőszak jellegét és fokát mind az Allen által vezetett elmegyógyintézetben, mind pedig az irodalmi kánonképzés

5 Peter Fifield, *The Body, Pain and Violence* = *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, szerk. David Hillmann – Ulrika Maude, Cambridge UP, 2015, 116–131, 117.

6 A neoviktoriánus regény előszeretettel ábrázol orvosalakokat a tudományhoz és a testhez való viszony megragadása kapcsán, lásd pl. Sarah Perry *Az essexi kígyó*, Patrcia Duncker *James Miranda Berry*, Sarah Waters *Affinity*, Matthew Kneale *Sweet Thames* című regényeit.

7 Marie-Luise Kohlke – Christian Gutleben, *Introduction: Bearing After-Witness to the Nineteenth Century* = *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, szerk. Marie-Luise Kohlke – Christian Gutleben, Rodopi, 2010 1–36, 7.

8 *Uo.*, 3.

rendszerében. Másrészt sajátosan rímel egymásra az egyik női ápolt, az anorexiás és vallási mániával élő Margaret alakja, valamint az orvos eladósorban lévő, élénk képzelőerővel rendelkező lánya, Hannah története, akik látszólagos ellentéteik dacára a viktoriánus női szerepek „őrjítő" skálájának két, inkább mértékében, semmint jellegében eltérő végpontján helyezkednek el.

Intézményes erőszak: férfiasság, orvosi tekintet és irodalmi kánon

A regényt számos, mai szemmel transzparensnek tűnő fogalmi ellentétpár határozza meg, s e vékonyka kötet egyik legnagyobb teljesítménye éppen az, hogy az „épeszű" és „őrült" szereplők lelki életének egymás mellé helyezett benyomásai által képes megkérdőjelezni e dichotómiák határait; s ezáltal hangot, testet ad a látens és manifeszt abnormitás különböző formáinak, felmutatva ezzel a normális, egészséges szubjektum történeti és kulturális megalkotottságát: „Az egészséges test a mesternarratívák megteremtője és a hatalom letéteményese. Egészséges testben élni annyit tesz, mint a status quo fenntartására vágyni. […] S mégis, a testmetafora nyelvének magába kell foglalnia az erőszakot elszenvedett, megcsonkított, beteg testet is annak érdekében, hogy a világ bármilyen etikai értelmezésére igényt tarthasson."[9] A regény egyik legfontosabb értelmezési horizontja a belső démonjaitól szenvedő, illetve a rá kívülről mért erőszakot elszenvedő test és lélek ábrázolásához, valamint az őrültség orvosi, poétikai és etikai diskurzusai közötti átjárások láthatóvá tételéhez[10] kötődik. Jelen alfejezetben e kérdéseket részben Slavoj Žižek *Violence. Six Sideways Reflections* (2008)[11] című művének erőszakfogalma alapján közelítem meg, aki három erőszaktípust különböztet meg: a szubjektív erőszak az erőszak legláthatóbb formája, amelynek egyértelműen azonosítható ágense van; a szimbolikus erőszak a nyelvbe és a diskurzusstruktúrákba ágyazottan jelenik meg;

9 Mark Ledbetter, *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body. An Ethic of Reading and Writing,* Palgrave Macmillan, London, 1996, 13.

10 Az őrültség kultúrtörténete (mad studies) évtizedek óta népszerű kutatási terület a kultúratudományokon belül, s eleinte mentalitás- és társadalomtörténeti aspektusból közelítették meg. Edward Hare szerint például a pszichiátriai betegségeknek más kórokhoz hasonlóan saját evolúciós folyamatuk van, Andrew Scull a modern kapitalista társadalmak termelési viszonyaival hozza őket összefüggésbe, Michel Foucault korszakos munkáiban az elmegyógyintézet a társadalmi kontroll gyakorlásának tereként értelmeződik, Roy Porter pedig az alulnézeti történelem felfogásának részeként tárgyalja, a páciens tapasztalatát állítva középpontba. Manapság elsősorban a disability studies és a gender studies vizsgálja a témát: az *Airless Spaces* című kötet szerkesztői például egyenesen úgy definiálják munkájukat, hogy az "tényfeltáró, realista, fogyatékosságtudományi ellenszere a Ken Kesey *Száll a kakukk fészékére* című műve által képviselt mizogün pszicho-fantáziának". Elizabeth J. Donaldson, *Introduction. Breathing in Airless Spaces* = *Literatures of Madness. Disability Studies and Mental Health*, szerk. Elizabeth J. Donaldson, Palgrave Macmillan, London, 2018, 1–10, 2.

11 Slavoj Žižek, *Violence. Six Sideways Reflections,* Picador, New York, 2008.

a rendszerszintű erőszak pedig naturalizálódik, s ezért láthatatlan erőszakká válik, amelyet a domináns szociokulturális rend vált ki és tart fenn.[12] E fogalmakból kiindulva kísérlem meg a három férfi főszereplő összehasonlítását: az orvos és a két költőfigura ugyanis felfedik a tudományos-pszichiátriai és a művészeti-irodalmi diskurzusok inherensen intézményi/intézményes erőszakot gyakorló mivoltát, melynek valamilyen formában végül mindhárman áldozatul esnek.

Dr. Matthew Allen egyszerre testesíti meg kora orvosi intézményrendszerének vívmányait és korlátait (például elfogadja a frenológia „tudományos" alapjait),[13] ugyanakkor kifejezetten különc, liberális, szemléletével korát meghaladó figura is. Korabeli leírások szerint az általa létrehozott elmegyógyintézet sokkal jobban hasonlított egy kertekkel övezett üdülőhelyhez, mint egy kórházhoz, Thomas Carlyle skót tudós felesége például a következőképpen írta le: „olyan hely ez, ahová bármely épelméjű személy örömmel nyerne bebocsáttatást".[14] E *Varázshegy*-paradigmát megidéző, illetve kronológiai értelemben megelőlegező idealizált szanatóriumkép részben a regényben is megjelenik, az első jelenetben például, ahol Allen doktor felbukkan, éppen egy baltát nyújt át kedélyesen egy fahasogatásra készülő ápoltnak, miközben hozzá odaszaladó kislányát üdvözli: „Allen átadta a fejszét az elmebetegnek, és karjába kapta Abigailt"; [15] később pedig azt is látjuk, hogy a jó magaviseletű betegek kulcsot kapnak tőle az intézet kapujához (köztük Clare is). Ugyanakkor a mai olvasó számára meghökkentő, sőt sokkoló hatást kelt némelyik kezelési módszere, például az a groteszk „szülésjelenet", amikor az orvos kényszerbeöntésnek veti alá egyik férfiápoltját, mert az kényszerképzetei miatt nem hajlandó üríteni, nehogy ezzel megfertőzze az ország vizeit, s az orvos ehhez mindenféle fenntartás nélkül könyörtelen fizikai erőszakot alkalmaz: „Francombe homlokára térdelt, egész súlyával ránehezedett, aztán a hajat félresöpörve belemarkolt a fülek síkos porcaiba. […] Amikor végre sikerült odaszíjazniuk az asztalra, Francombe vinnyogott a dühtől és a megalázottságtól. Nadrágját és alsóneműjét levették." (37.) Allen módszertana tehát egyrészt illeszkedik az őrültséget az animalitással rokonító, s ezért az ellene irányuló erőszakot problémamentesen legitimáló paradigmába, Foucault szavaival: „Az őrültség a bestia maszkjától kölcsönözte arcát. A cella falhoz láncolt betegek többé nem eltévelyedett elméjű emberek voltak,

12 Graham Matthews – Sam Goodman, *Introduction. Violence and the Limits of Representation = Violence and the Limits of Representation,* szerk. Graham Matthews – Sam Goodman, Palgrave Macmilan, London, 2013, 1–11; 15.

13 Bármily meghökkentően is hatnak ma ezek az eljárások és elméletek, hozzá kell tenni, hogy a napjainkban leginkább etikai szempontból megkérdőjelezhető pszichiátriai kezelések, úgymint az inzulinkóma-terápia, a malárialáz-terápia, a lobotómia, a sterilizáció és az eutanázia mind a 20. század találmányai voltak. Greg Eghigian, *Introduction = From Madness to Mental Health. Psychiatric Disorder and Its Treatment in Western Civilization,* szerk. Greg Eghigian, Rutgers, New Jersey, 2010, 1–6, 2.

14 Ron Charles, *Book review of 'The Quickening Maze' by Adam Foulds*, The Washington Post, 2010. június 23.

15 Adam Foulds, *Eleven útvesztő*, ford. Bényei Tamás, Gondolat, Budapest, 2016, 12. (A regényre a továbbiakban a főszövegben, az oldalszám megadásával hivatkozom.)

hanem őrjöngő vadállatok."[16] Az orvos ugyanakkor őszintén törődik is betegeivel, gyakran és szívesen elbeszélget velük, de közben élvezi is fölöttük gyakorolt orvosi, sőt, erkölcsi hatalmát, atyai szerepét, ahogy az általa tartott esti imádságok is mutatják: „Dr. Allen nem kevés örömmel ízlelgette azokat a perceket, amikor – az esti imádságok alatt – az olvasópad mögül prédikálhatott: ilyenkor nem volt ellenszegülés, semmi nem fenyegette központi szerepének stabilitását." (67.) Az orvos hübrisze azonban abban is megnyilvánul, hogy hasonlóképpen fölébe helyezi magát saját fivérének is, aki pedig anyagi értelemben jóval sikeresebb nála: „Oswald ugyanolyan unalmas volt, mint az őrültek: egyetlen gondolat fojtogatta, tartotta a markában, és mindig ugyanez a gondolat süvöltött ki belőle". (76.)

Allen nemcsak a tudomány és a vallás, de a kapitalizmus követe is a regényben, afféle viktoriánus korabeli reneszánsz ember. Ő képviseli a civilizáció fegyelmező, zárt tereit, de nemcsak orvosként, hanem a szégyenteljes adósok börtönét korábban megjárt, pénzügyeiben rendre felelőtlen volt rabként is (miközben az egyik betege pedig épp azzal a kényszerképzettel küzd, hogy ő egy személyben felelős az egyre dagadó nemzeti adósságért), s ezt a stigmát azóta is viseli — Susan Sontag mutat rá, hogy aki már volt „bent" bármilyen zárt intézet kényszerű lakójaként, az örökké szennyezett identitással küzd, és sosem kerül „ki" igazán.[17] Később Allen saját tervei alapján megépíti forradalmi fafaragó gépét, a Pyroglyphet, ám vagyonnal kecsegtető vállalkozása csődbe megy, magával rántva számos barátjának és betegének, többek között Tennysonnak a befektetett vagyonát is. Amikor a költő kifejti: „Történetesen van némi pénzem. Mindannyiunknak van. Az atyánk után járó örökség. – Pénz. Ami helyette tevékenykedhetne, keresztülfolyna a világon, hogy megsokszorozódva térjen vissza" (141–142.), a regény a patriarchális viktoriánus ökonómia kétarcúságának, saját jólétét megalapozó képmutatásának is lírai látleletévé, kritikájává válik. Allen rövidesen meg is hal ezen újabb és immár végzetes pénzügyi kudarca után, tulajdonképpen saját zsenijének és a kapitalista gazdaság könyörtelen logikájának áldozata lesz. A fő- és mellékszereplőkként felbukkanó, elviekben épelméjű és beteg szereplők tehát mind az egyedi, mind az általános társadalmi jelentőségű problémák szimptomatikus esettanulmányaiként is szolgálnak a regényben; ahogy egy magyar kritikus rámutatott: „Gyakorta találkozunk olyan felfogással, amely szerint az elmebetegek rendkívül hasznos tagjai lehetnének a szociális rendszereknek, mivel a berögzült és kártékony társadalmi tabukat kérdőjelezik meg".[18] Ily módon a szereplők sorsa, illetve a betegek kórképei arra a klasszikus belátásra mutatnak rá megrázó módon, hogy voltaképpen mind az őrültség határán egyensúlyozunk.

16 Michel Foucault, *Madness and Civilisation. A History of Insanity in the Age of Reason,* Routledge, London, 2001², 72.

17 Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors*, Penguin Books, 2002, 100.

18 Arany Ariella, *Az őrült és épelméjű között nincs is akkora különbség*, KönyvesBlog, 2017. január 24. https://konyves.blog.hu/2017/01/24/az_orult_es_epelmeju_kozott_nincs_is_akkora_kulonbseg

A betegek, hasonlóan orvosukhoz, nem sorolhatók egyértelműen a normális vagy a patologikus kategóriáiba. A regény egyik jellegzetessége az elmebetegség ábrázolása kapcsán az, hogy Clare és Tennyson esetében nem az őrült költőzseni romantizált képe alapján mutatja be a két nagyon különböző karakterű művészpácienst. A mai olvasók számára bizonyára John Clare a kevésbé ismert szereplő, aki 1837-től 1841-ig volt az elmegyógyintézet lakója, az autodidakta „northamptonshire-i parasztköltő", aki egyedülálló módon tudta megragadni tájélményét, egy, a regényben megszólaló kritikusa szerint „Anglia énekelt általa. Anglia örök, eleven természete" (165.). Azonban Clare alkoholizmusa és elmebaja (mai fogalmaink szerint feltehetően skizofrén lehetett) korán tönkretették életét és pályáját, számos, idővel erősödő kényszerképzet is gyötörte, ezek is megjelennek a regényben mint személyiségének széthulló árnyai. Míg Allen doktor térbeli kiterjesztése, önmetaforája maga az intézet és annak látszólag rendezett falai, Clare szisztematikusan az erdő világával azonosítódik a szövegben. Az erdő mint a Természet és a kórház mint a Kultúra szimbolikus jelentései kapcsán előtérbe kerül az angol vidék mítosza is, az ipari forradalom előtti világ idilli ártatlansága. Még a sherwoodi erdőre is történik utalás (100.), miközben az elmegyógyintézet lakóinak és gondozóinak egyre bonyolódó kapcsolatai groteszk *Szentiványéji álom*-variációvá teszik a történetet. A prológus kifejezetten nyugtalanító meseiséggel telített jelenetben láttatja a gyermek John Clare-t, aki eltéved az erdőben, epifánikus természetélményt él meg, majd riadtan, de valamiféle spirituális felfedezés kifejezésének vágyával telve hazatalál édesanyjához. A regény végén is az erdőben látjuk az immár középkorú őrülten bolyongó férfit, tehát identitását később is az otthon- és énkeresés tapasztalata határozza meg.

Clare részben társadalmi státusza, részben betegsége jellege miatt gyakran válik erőszak áldozatává, amit fenomenológiai szempontból igen érzékletesen ír le a szöveg, megragadva az idő- és tértapasztalat elmozdulását a testi-lelki trauma előtti pillanatban, amikor az ápoló önkényesen, felettesei tudta nélkül bántalmazza: „John, mielőtt a kéz a szemébe csapódott, hirtelen hatalmasnak látta az ápoló ujjperceit, óriásinak, mint a kerítésléceket, köztük árnyékredőket" (191.). Érzékei mellett Clare éntapasztalata is megváltozik a verések, a folyamatos fizikai abúzus hatására, ami elől befelé próbál meneküli, ha már kifelé képtelenség, miközben elméje még tovább hasad testétől, egyértelműen rontva mentális állapotán is:

> Muszáj visszahúzódnia önmagába. Muszáj. Érezte, hogy Stockdale az ingénél fogva a levegőbe emeli, és teljes erővel megrázza. A fogát csikorgatta. Odabent a koponyájában valami szétporladás, valami fulladás. Még beljebb kényszerítette magát. Muszáj volt. Fájdalom cserélődött fájdalomra, és neki muszáj elfogadnia a nagyobbat. Stockdale még midig rázta. John érezte, hogy a húsa ott marad az ápoló markában, leválik a csontjairól, a csontjai pedig ott hevernek lecsupaszítva, mint egy állattetem maradványai, ragacsosak a maradék húscafatoktól, ahol a szél és a nap perzselte őket.

> Csak a feje maradt ugyanolyan. Hallotta, hogy a dulakodó kutyák fogai összekoccannak lelógó belein, amelyeket egy mély gödörbe dobtak. Stockdale elengedte. Amikor földet ért, egy pillanatig látta magát, az úton hevert, húsa lefosztva, kitakarva: döglött nyúl. (208.)[19]

Mikor aztán részben e verések hatására annyit rosszabbodik az állapota, hogy erőszakos kitörései fokozódnak, Allen utasítására sötétzárkába vetik, ami egyértelműen inkább a büntetés, semmint a terápia eszköze, s ahol végkép elválni látszanak egymástól énjének szellemi és fizikai regiszterei:

> A sötétségben töltött néhány nap maga volt az élő halál, de még annál is rosszabb: pihenés nélkül, Isten nélkül, szünet nélkül. Amikor rázárták az ajtót, a szoba süllyedni kezdett, egyre lejjebb és lejjebb, míg végül már mélyen a föld alatt volt, mélyebben, mint egy bánya. Felkiabálhatott volna a felszínre, de úgysem hallanák meg. Amikor újra kinyílt az ajtó, s ő kiszabadulva a földdel egy szinten találta magát, a színekkel teli világ süvöltve áradt befelé, kiéhezett érzékeinek légüres terébe. (117.)[20]

Clare számára innen már nincs vissza- vagy kiút, hiába menekülne kifelé, az erdőbe, vagy befelé, költészetébe: az elbeszélés keretes térszerkezete az erdőben bolyongva hazafelé igyekvő, súlyosan elmebeteg költővel zárul, akire felesége talál rá a házukhoz vezető úton, miközben férje négykézláb közlekedik, és füvet eszik, mely „[é]des volt és tiszta, kicsit emlékeztette a kenyér ízére". (240.) Elméje ezután végképp elsötétül: „a northhamptoni elmegyógyintézetbe viszik, amelyet soha többé nem hagy el. Életnek hátralévő huszonhárom évét annak az intézetnek a falai között tölti el. Ott hal meg, elfeledetten és bezárva: nem költő többé." (237.)

Az őrültséggel szorosan összefonódva az *Eleven útvesztő* másik fő témája az irodalomtörténet-írás, a történelem és az irodalmi kánon kapcsolata, illetve az irodalmi intézményrendszer

19 A fizikai erőszak kapcsán releváns a fájdalom kultúrtörténete is, annak változó fogalma is: nemrégiben ugyanis a fájdalmat „az ötödik életjelnek" nyilvánította az Amerikai Fájdalomkutatási Társaság (The American Pain Society), az amerikai Veteránügyi Minisztérium (Department of Veterans Affairs), valamint a brit Krónikus Fájdalom Társaság (Chronic Pain Policy Coalition), azaz a testi fájdalom az életben lét éppolyan objektív mértékegysége lett, mint a szívverés vagy a vérnyomás." Fifield, *I. m.*, 117–118.

20 Az elmegyógyintézetekben zajló abúzus nem volt ismeretlen a viktoriánus kor orvosszakmai és populáris nyilvánossága előtt, az újságok rendszeresen jelentettek meg rémtörténeteket ezekről az esetekről példányszámaik növelése érdekében, ám mindez ahhoz természetesen kevés volt, hogy a körülmények valóban változzanak. A The Times például az 1870-es években számos ilyen cikket közölt rugdosásokról és bordatörésekről, de az orvosi folyóiratokban is találni erre való utalásokat (például British Medical Journal). Jennifer Wallis, *Investigating the Body in the Victorian Asylum. Doctors, Patients, and Practices*, Palgrave Macmillan, London, 2017, 102–103.

alapvetően patriarchális mivolta (a regény e tekintetben is rokon Hollinghurst *Más apától* című művével). John Clare kanonikus pozíciója ugyanis sajátosnak mondható az angol irodalomtörténetben: mára alapvetően elfeledett költőnek számít (bár életrajza és verseinek új gyűjteménye 2003-ban jelent meg, azaz zajlik a kánonba való visszaemelése, életének, munkásságának betegsége tükrében való átértékelése), aki egyszerű napszámos fiaként, mélyszegénységben nőtt fel, apja törvénytelen gyermek, anyja pedig írástudatlan volt, s autodidakta költőként vált ismertté a helyi dialektust megszólaltató nyelve és érzékletes, egyfajta panteizmust sejtető természetábrázolása miatt – ennek kapcsán többször hasonlították Walt Whitmanhez. A regény részben kényszerképzeteinek súlyosbodása által ábrázolja Clare gazdag képzeletvilágát, aki képes élő, élettelen és kitalált dolgokba is belevetíteni énjét, empátiája minden létezőre kiterjed: „Megsajnálta a fát, hirtelen úgy érezte, ő maga fekszik ott védtelenül, a szélben egyre keményedő rostjaival". (220.) Betegsége súlyosbodásával aztán Clare többek között Lord Nelsonnak, Byronnak és egy Jack Randall nevű díjbirkózónak képzeli magát, máskor pedig Robinson Crusoe bőrébe bújva vet számot életével – megidézve az angol irodalom másik központi térbeli (én)metaforáját az érintetlen erdő mellett: a magányos szigetet. Mindennek ellenére legbelül mindvégig az a szegény kisfiú marad, aki fillérjeit összekuporgatva csak arra vágyott, hogy meg tudja vásárolni élete első verseskönyvét: „Miközben – kezében a könyvvel, amelyet addig nem is mert kinyitni, amíg biztonságos helyre nem ér – gyalogolt hazafelé, Helpstonba, rávirradt a hajnal: széles, hidegen szikrázó, zord". (179.) Clare számára tehát a költészet a természethez való elemi kapcsolódás folytonosságát jelenti, arspoetica-szerű gondolata szerint: „Az emberek kutat ástak a dalokból: forrás volt, a végtelenségből áradt felfelé, egyenesen a jelen pillanatba". (50.) A költő erdei sétái során vándorcigányokkal is összebarátkozik, akik befogadják, és a társadalom peremére száműzött, nomád páriákként egyértelműen művészként, nem elmebetegként értékelik a különös alakot, az öreg cigányasszony szavaival: „Nem értem, minek tartják ott magát – folytatta Judith. – Aki így tud hegedülni!" (51.) A népi költő tehát alapvetően extenzív alkatként jelenik meg, alkotás közben lénye kifelé áramlik a világba, hogy feloldódjon benne: „Egy pillanatig csak ült ott, és egésznek érezte magát, elméjében csendes derű és a kiáradás képessége". (43.) Később azonban épp ez a képessége válik betegsége, énvesztése okává is.

Az elfeledetten, őrültek házában meghaló Clare-rel szemben Tennyson idővel Viktória királynő koszorús költőjévé vált (William Wordsworth után), egész további életében siker és népszerűség övezte, neve ma is valamennyi brit iskolás gyerek és angol szakos egyetemista számára ismerősen cseng, bár ma már egyre inkább történeti, mint irodalmi értéket tulajdonítanak munkásságának. Tennyson regénybeli alakja egyben azt is mutatja, hogy bizonyos elmebajok normalizálódnak, sőt a társadalmi, gazdasági és intellektuális státusz, privilégium jelölőivé válnak a viktoriánus korban, míg mások marginalizációra

és stigmatizációra ítéltetnek. Tennyson osztálypozíciója és az azt nagyban szimbolizáló betegsége szempontjából is másfajta költői alkatot testesít meg, mint a pszichotikus, erőszakos, identitását elveszítő Clare: Tennyson mélakórsága, „angol betegsége"[21] (27.) introvertált alkatra utal, önmagára irányuló neurózisa éppen ellentétes irányú Clare identitásának folyamatos felbomlásával. Ahogy Tennyson magáról mondja a regényben: „gyermekkoromban képes voltam révületbe juttatni magam azáltal, hogy a nevemet ismételgettem". (26.) Tennyson számára a költészet nem a külső természet ősi erőivel való egybeforrás, hanem óvatos közelítés valami újhoz képzelete elvont terében, ahogy Artúr királyról szóló eposzterve születésekor is fogalmaz: „Elméje közelebb merészkedett ehhez a valamihez, óvatosan végigtapogatta a peremét". (205.) Mivel „a melankólia soha nem jut el az erőszakig, saját erőtlenségének határain zajló őrület ez"[22], a mélakórság (vagy a vele nagyban rokon hipochondria) azért is számított lényegesen „normálisabb" abnormitásnak e korban, mert ez a betegség maga is kulturális szimptómának minősült egy olyan érában, amikor a Brit Birodalom látványosan küzdött saját villámgyors gyarapodásával és annak árnyoldalaival.[23] Mivel a hipochondria voltaképpen „az interpretáció betegsége"[24], egy költő számára szakmai nyereség is ez az állapot, vagyis „egyszerre bilitáló és debilitáló"[25] állapot, és köztudottan számos nagy angol költő élt és alkotott vele, úgymint Francis Bacon, Sir Philip Sidney, Edmund Spenser vagy John Donne. A regényben összességében az elmeorvosok és az irodalomkritikusok tűnnek fel ama legitimációs hatalom és szimbolikus erőszak gyakorlóiként, akik ideális művésszé, azaz mélakóros lírai költővé nyilváníthatnak valakit, akitől pedig ezt az identitást megvonják, az bele is pusztul, ahogy Clare kritikusa, barátja, kiadója és intézeti számláinak kifizetője fogalmaz a kritikusokról: „Azóta sem lágyult meg a szívük, hogy az én szegény

21 A melankólia, mélakór vagy angol kórság egyszerre nemzeti és genderidentitással ruházza fel az alapvetően az antik eredetű humorálelméletben gyökerező betegséget, mely ugyanakkor a (férfi)zseni sajátja is, és olyan korszakos művek központi témája, mint Burton *The Anatomy of Melancholy* (1638) vagy George Cheyne *The English Malady* (1733) című kötetei.

22 Foucault, *I. m.*, 122.

23 E nemzeti szintű szorongás másik szimptómája a fóbiák mániákus taxonomizálása a korban: „G. Stanley Hall *'A félelem szintetikus genetikájának tanulmányozása'* című cikke, mely az American Journal of Psychologyban jelent meg (1914), a szerző nem kevesebb, mint 136 különböző fajta patologikus félelmet sorol fel, mindegyiket a saját görög elnevezésével, melyek olyan általánosabb kategóriáktól, mint az agoraphobia, a haptophobia (az érintéstől való félelem) és a hypegiaphobia (a felelősségtől való félelem igen viktoriánus kategóriája) az olyan nagyon specifikus típusokig terjed, mint az amakaphobia (kocsiktól való félelem) és a pteronophobia (tollaktól való félelem)." Sally Shuttleworth, *Fear, Phobia and the Victorian Psyche = Fear in the Medical and Literary Imagination, Medieval to Modern. Dreadful Passions*, szerk. Daniel McCann – Claire McKechnie-Mason, Palgrave Macmillan, London, 2018, 177–202, 178.

24 George C. Grinnell, *The Age of Hypochondria. Interpreting Romantic Health and Illness*, Palgrave, Macmillan, London, 2010, 7.

25 *Uo.*,13

Keatsem úgy megsínylette a támadásaikat." (166.)[26] Ironikus azonban, hogy Tennyson költői kultuszát egy harmadik, az orvosok és a kritikusok fölötti hatalom, a tífuszban elhunyt Albert herceget gyászoló Viktória királynő teljesen szubjektív érzelmi reakciója szolgáltatja: „amikor meghal az ifjú királynő ifjú férje, s amikor az özvegy elárulja, hogy csakis Tennyson versében ismert rá saját gyászának legapróbb részleteire is, s hogy csak az hozott számára enyhülést, akkor nevezik majd ki Tennysont koszorús költővé" (204.).

E látványos kanonikus különbségek ellenére viszont magánemberként Tennyson is éppolyan nehéz ember, mint az erőszakos kitöréseket produkáló, saját feleségét a zárójelenetben meg sem ismerő Clare; a benne csalódott, plátóian szerelmes Hannah szavaival egyenesen „tompa, közönyös és szellemtelen volt, mint egy tulok" (181.). Ám önmagával szemben legalább ilyen kritikus, amikor Allen miatt elszenvedett súlyos anyagi vesztesége után el kell hagynia a szanatóriumot, hogy vagyon híján ismét szülei kastélyába költözzön, így ítélkezik magáról: „Most is ugyanaz a poshadt, áporodott ember, mint azelőtt". (234.) Az orvos és költőalakok nézőpontjai tehát közelebb esnek egymáshoz a regény világában, mint társadalmi szerepeik és diagnózisaik alapján bárki gondolná: a középosztálybeli Allen pénzügyi „fogyatékossága", mániás találékonysága, megalázottsága és kudarca, az arisztokrata Tennyson depresszív passzivitása, nemesi felmenőinek és örökségének való szintén megalázó alárendeltsége, valamint a parasztköltő kiszolgáltatottsága, nyomora valójában egyazon hatalmi struktúra szintjeit képezik le. A szellemi és anyagi szabadság végül senkinek nem adatik itt meg, még a nomád cigányokat is börtönbe vetik, mert nem tudják elolvasni a magántulajdon bekerítését, a természet intézményesítését jelölő táblákat.

A viktoriánus nőiség pathosa: az őrült nő és a házi angyal

A két férfi költőpáciens mellett sajátos ellenpontot képez Margaret, az egyik női beteg alakja, aki Claire mellett a legösszetettebben ábrázolt szereplő a regényben. Margaret többek között vallásos mániával, valamint anorexiával küzd, és ugyan a szöveg ezt a terhelt kifejezést bizonyára szándékosan nem használja, de hisztérikus[27] nőként jelenik meg. Kiderül,

26 Harold Bloom hatásiszony-fogalmát (*anxiety of influece*) genderszempontból értelmezi újra Gilbert & Gubar *The Madwoman in the Attic* című feminista irodalomtörténeti kötete, rámutatva a két irodalomtörténeti kánonképzési paradigma alapvető különbségeire. Sandra M. Gilbert – Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman-writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. Yale UP, 1979.

27 Míg a hipochondria jellegzetesen férfibetegségnek számított, a nők mentális és testi zavarait rendszerint a hisztéria fogalmával írták le, s e diagnózisnak a 19. századi női szerepekhez való kapcsolódása számos könyv témájául szolgált már, ahogy az őrültség és a művészet viszonya is, lásd: Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, Penguin Books, 1985; Shoshana Felman, *Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis)*, Stanford UP, Stanford, 2003.

hogy állapotát nagyban rontotta, ha nem kifejezetten előidézte az, hogy férje korábban rendszeresen és brutálisan bántalmazta. Ahogy azt traumatikus flashbackjei tanúsítják, az abúzus következtében létrehoz magában egy Néma Őrzőnek nevezett spirituális entitást, traumájának belső szemtanúját, saját maga üdvösen testetlen és erkölcsileg tiszta kivetülését, mely által valamelyest disszociálni is képes magát szenvedéseitől:

> Margaret érezte, hogy ott fekszik benne a Néma Őrző. Ő így nevezte el ezt a valamit, ami előtt semmi nem maradt rejtve, ami azt akarta, hogy ő, Margaret, éljen, s ezt néhanap éreztette is vele, de tenni semmit nem tehetett. Csak figyelt, valahonnan mélyről, valahonnan Margaret szeme mögül. Annak idején figyelte Margaret férjének párás szemét is, miközben a férfi rárontott, és akkor is figyelt, mikor a férje arra kényszerítette, hogy rohadt húst egyen, amely már bűzlött, kék és zöld árnyalatokban játszott, irizált a rothadástól. A Néma őrző végignézte és emlékezetébe véste mindezt; akkor is figyelt, amikor a férje bezárta Margaretet az udvari sufniba. […] Meztelenül állt, de nem látta magát a félhomályban: teste árnyék volt, mely elválasztotta a padlótól. Hideg vizet mert a tenyerébe, hogy a nyakára és a fejére csorgassa. Mintha késpenge hasított volna a bőrébe. Szerette a telet, a büntetés tisztaságát […] Korábban mindig ott volt a férje, hogy megkettőzze őt, hogy kitöltse a fénylő ürességet, de a férje soha nem bírta a hideget, szitkozódott és a földet tiporta, a piszkavassal csapkodta a tüzet, hogy lobogjon, ivott, evett, röhögött a vörös szájával, éjszaka meg forró volt, és csípett, mint a darázs fullánkja, egyedül, és csak csípett és csípett. (85.)

Margaret később az intézetben is viktimalizálódik, ahol segíteni ugyan nem tudnak rajta, viszont folyamatosan újratraumatizálódik,[28] és ugyanannak a szexuális és egyéb erőszaknak az áldozatává válik, mint „kint". Többek között Clare erőszakolja meg, aki azt képzeli, elveszített gyermekkori szerelmét, Maryt találta meg a személyében: „Nem tudott ellenállni a férfi hevességének. Mire feleszmélt, már a hátán feküdt a nedves fűben, a fű édeskés rothadásszagában. John felhajtotta a szoknyáját, az alsóneműjét rángatta. Végül is a teste a világhoz tartozik. Elhullik majd, és elrohad. Becsukta a szemét. A Néma Őrző éberen figyelt." (144.) E jelenetek kapcsán felvetődik a feminista kultúrakritika egyik örök kérdése, hogy a nemi erőszak mint személyes és kollektív trauma ábrázolása és elemzése milyen etikai jelentőséggel bír. Tanya Horeck szavaival: „Egy rettenetes bűntény szemtanúivá

28 Eric Santner szerint például a teremtménylét („creaturely life") fogalma alkalmazható a rendkívüli állapotban megélt tudatállapotra is, amennyiben a trauma értelmezhető egyfajta pszichés rendkívüli állapotként, ahol a puszta élet szintjére redukálódik annak elszenvedője. Arne De Boever, *Narrative Care. Biopolitics and the Novel*, Bloomsbury, New York, 2013, 2.

válunk ilyenkor vagy szégyenteljes kukkolókká?"[29] E dilemma kapcsán mérvadóak lehetnek Elaine Scarrynek a fájdalom művészi ábrázolásáról írott gondolatai: „a fájdalom az irodalom legmagasabb szintű technikai kihívása és legnagyobb etikai legitimációja",[30] s ilyen értelemben a nemi erőszak ábrázolása a regényben az utólagos tanúságtétel gesztusának felelhet meg. A nemi erőszak biopolitikai és jogi történelme jól mutatja, milyen sokáig nem tekintették súlyos atrocitásnak ezt az erőszakformát,[31] s ebből a szempontból nagyon is fontos, hogy a regény az elkövető és az áldozat nézőpontjából is bemutatja a témát.[32]

Tragikus és ironikus is, amikor később Clare válik annak szemtanújává, ahogy az ápolók erőszakolják meg a nőt, és mivel nem tudja, hogy korábban ő is Margaretet erőszakolta meg, itt kétségbeesetten próbálja megvédeni az áldozatot, mélyen azonosulva szenvedésével:

> Két láb a földön, egy férfi döfölődik, a másik áll; az arca árnyékban; a nő fejénél lámpás; ahogy megérezte, hogy Byron ott áll az ajtóban, a feje lassan arrafelé fordult a földön. Mary! Nem, nem, ez nem Mary. Szeme nyitva: mélysötét és mozdulatlan. A döfölődő férfi lihegésétől meg-megrebbent, de a tekintette olyan mélységes mélyről indult, hogy Byron szinte úgy érezte, hogy belezuhan, mintha a padló erősen lejtene, és egy mély gödörben végződne, a nő pedig ennek a fenekéről nézne fölfelé. Mintha valahonnan önmaga legmélyéről figyelte volna Byront, mintha onnan könyörgött volna segítségért. (190.)

---

29 Zoë Brigley Thompson – Sorcha Gunne, *Introduction: Feminism without Borders. The Potentials and Pitfalls of Retheorizing Rape = Feminism, Literature and Rape Narratives. Violence and Violation,* szerk. Sorcha Gunne - Zoë Brigley Thompson , Routledge, London, 2010, 1–22; 23.

30 Fifield, *I. m.*, 120.

31 „Csak az 1980-as években kezdték a nemi erőszakot az emberi jogok elleni erőszakos cselekményként konceptualizálni. Amikor a nemi erőszak bekerült az emberi jogi diskurzusba, eleinte a magánélethez való jog megsértéseként fogták fel. Később aztán, a globális nőjogi mozgalmak erősödésével, a nemi erőszakot a kínzástól, a büntetéstől és az embertelen, degradáló bánásmódtól való mentesség jogához kezdték kapcsolni, pontos meghatározása pedig annak függvénye volt, hogy állami szerv vagy magánszemély követte el. […] Végül aztán a nőjogi kezdeményezések eredményeképpen az 1990-es években a nemi erőszakot gender-alapú erőszakformaként kezdték kezelni, és ekként a nemi alapú diszkrimináció részeként is." Ivana Radačić, *Rape = Humiliation, Degradation, Dehumanization. Human Dignity Violated,* szerk. Paulus Kaufmann – Hannes Kuch – Christian Neuhauser – Elaine Webster, Springer, 2011, 119–133. Az idézet forrása: 120.

32 Moniza Alvi *Mermaid* című verse a nemi erőszak feminista ábrázolásának egyik szemléletes példája: „About human love, / she knew nothing. // I'll show you he promised. / But first you need legs. // And he held up / a knife // with the sharpest of tips / to the ripeness of her emerald tail. // She danced an involuntary dance, / captive / twitching with fear. // Swiftly / he slit // down the muscular length / exposing the bone in its red canal. // She played dead on the rock //dead by the blue lagoon / dead to the ends of her divided tail. // He fell on her, sunk himself deep / into the apex. // Then he fled / on his human legs. // Human love cried the sea, / the sea in her head." http://www.versedaily.org/2008/mermaid.shtml?fbclid=IwAR3ltlR1Rwm5jxzPnXODGxArB3KnzNRTSFMeO2A2GiMdc_PRME28rZnFk-M

Clare tehát egyszerre lesz erőszaktevő és áldozat, továbbá szemtanú és tanúságtevő is, aki aztán próbálja is Allennel közölni a borzalmakat, amiket látott, de állapota miatt nem hisznek neki: „Nézze, eredetileg nem akartam elmondani, maga kis palack-lidérc, de ha muszáj, hát legyen. rettenetes dolgok folynak itt; erőszak…" (217.). Mindezt látjuk aztán Margaret belső nézőpontjából is, aki egyre inkább megveti és megtagadja testét, elveszíti időérzékét is:

> Egyre rosszabb volt, még a hiánynál is rosszabb. Mary Néma Őrzője kétségbeesetten meredt kifelé, de nem volt kiút. Úgy tűnt, visszatért a férje, vagy valaki, aki olyan, mint ő, csak még erősebb és még elszántabb. […] Volt, hogy ketten jöttek. A napok kivilágosodtak, aztán elsötétültek az ablakban. A férfit a sötétség hozta el. Mary imádkozott. Minden éber gondolataival imádkozott, egész lénye kiáltás volt, amelyet senki nem hallott meg, amely nem hozott megkönnyebbülést. (183.)

Margaret e traumatikus élmények hatására minden eszközzel igyekszik megtagadni általa menthetetlenül szennyezőnek és szennyezettnek érzékelt testét, anorexiája és vallásos mániája erősödik:

> A férfi épp arról próbálta meggyőzni, hogy muszáj ennie, hogyha neme szik, kényszerrel kell majd táplálnia. […] Így aztán nem is mondta el a férfinak, hogy aki eszik, az egyúttal belép a hétköznapi, testekkel és gyilkossággal, kéjvággyal és pusztulással teli világba; aki eszik, az úgy fúrja magát keresztül a világon, mint a talajban vonagló féreg: zabál, és ürüléket présel ki magából. (111.)[33]

Ugyanakkor ragaszkodik is a testéhez, mert saját fizikai szenvedésében látja a külvilághoz kötődő kapcsolatának utolsó megmaradt foszlányát: „Ő a sebekből, a sebek által függ a világban: a sebei, a fájdalma kapcsolják Őt a világhoz". (93.) Emiatt szinte keresi is az erőszak általi önbüntetés lehetőségét: mikor egy másik nőbeteg veri össze, tűri: „Clara odarohant, felöklelte Maryt, és karmolta, ahol érte. A rettenetes, kereszténytelen gyengeség pillanatában Mary felemelte a kezét, hogy védekezzen. Utána aztán örült, hogy a védekező kezeket harapják és beletaposssák a földbe. Clara végül leköpte, és elfutott. Mary érezte, hogy lángoló árok nyílnak az arcán." (159.) Ahogy talán a fenti idézetek is mutatják, az elmebaj legérzékletesebb belső képei nem is a költőfigurákhoz, hanem Margaret elszigeteltségtapasztalatához köthetők a regényben, a szenvedés magányának talán legköltőibb

33 Az orvosi nyelv és taxonómia látszólagos objektivitását kérdőjelezik meg a mentális betegségek változó elnevezései is, pl. a hisztéria ma nem létező kórkép, ellenben igen hasonló tünetekre alkalmazzák a következő elnevezéseket: Generalized Anxiety Disorder, Obsessive-Compulsive Disorder, Panic Disorder, a Major Depressive Episode, Separation Anxiety, or another Somatoform Disorder. GRINNELL, *I. m.*, 15.

megfogalmazásaival: „Itt is eljutott hozzá a többi beteg hangja, amelyet azonban letompított a dolgok téli felszíne: mint amikor kesztyűben tapsolnak. Margaret szerette a hiánynak ezt a csípős szorítását, az üresen kongó levegőt – a valódi távollétet juttatta eszébe. Szeretett volna odakint maradni, a világban, a saját ágán függve, mindaddig, amíg a hideg porrá nem égeti, egészen a csontjaiig". (63.)

Elsősorban Margaret szenvedése kapcsán mondható el, hogy minden jószándéka ellenére Allen doktor főbűne a regényben nem is a fizikai vagy a rendszerszintű erőszak alkalmazása és legitimálása, hanem cselekvésének, jelenlétének hiánya saját feltalálói mániája következtében, betegei magára hagyása, a szadista ápolók kényére-kedvére. Itt relevánsak lehetnek Giorgio Agamben biopolitikai logikájában a „meghalni hagyás" és a magára hagyás (angolul *abandonment*) fogalmai, melyek szorosan összekapcsolódnak. Ez utóbbi elmélet elsősorban Jean-Luc Nancy filozófiáján alapszik: „A magára hagyás törvénye azt követeli meg, hogy a jogot annak megvonása által gyakorolják". Agamben szerint ez a belátás rokonítható az ő puszta élet fogalmával, amennyiben az a bennfoglaló kirekesztés elvére épül: „a törvény és a normák árnyékában élt élet ez, ahol az elhagyatott lény [az angol fordításban *abandoned being*] a törvény által és a törvénynek kiszolgáltatva hagyatik magára, s ezáltal egyszerre lesz a szabályozás és a törvény visszavonásával járó erőszak szenvedő alanya."[34] Az *Eleven útvesztő* betegségképe és erőszak-ábrázolása tehát 21. századi nézőpontból úgy is olvasható, mint a kortárs biopolitikai elméletek által a „gondoskodás kríziseként" megnevezett jelenség példája, miszerint mára a modernitás fokozatosan fejlődő jóléti intézményei váltak a legerősebb fegyelmező és elnyomó hatalommá (tulajdonképpen erről szólnak az olyan wellness-disztópiaként aposztrofálható filmek is, mint az *Ifjúság* vagy *Az egészség ellenszere*). Allen doktor gondoskodása, akárcsak manapság a jóléti állam fogalma egyre inkább, kudarca ítéltetett, s betegeit intézete óvni és gyógyítani hivatott falai között hagyja magára, épp ezzel szolgáltatva ki őket a törvény hézagaiban, rendszerhibáiban burjánzó erőszaknak.

Míg Clare több tekintetben Allen doktor páralakjaként olvasható, úgy Margaret az orvos lányának, Hannah-nak sötét mása a történetben (ezért sem értek egyet azzal a több kritikus által megfogalmazott felvetéssel, hogy a regénynek javára vált volna Tennyson és Hannah teljes mellőzése, míg Allen és Clare nagyobb teret érdemeltek volna). Hannah, az orvos tizenhat éves lánya a regény másik női mellékszereplője, és olvasható Margaret double-jeként is. A középosztálybeli, jól nevelt, zongorázó és franciául társalkodó úrilány az eltűnni, testétől megszabadulni akaró őrült nővel ellentétben másra sem vágyik, mint hogy a világ végre nőként észrevegye, ugyanakkor az udvarlás zavarba ejtő, társadalmilag mereven kódolt, patologikusként érzékelt rítusait kínosnak is találja, mikor udvarlója

34 Catherine Mills, *Biopolitics*, Routledge, London, 2018, 126–127.

meglátogatja: „Anyja és fivére már szedelőzködtek is, hogy kettesben hagyják őket, mintha orvosi vizsgálat venné kezdetét, ahol senki más nem lehet jelen". (232.) Hannah húga is a társadalmi normák és nemi szerepek áldozatává válik: „mindig fel akarta vidítani, boldoggá akarta tenni az embereket, és ez később sem változott. […] férje nem volt hozzá olyan kedves, amilyen lehetett volna. Nem volt rá szüksége, hogy kedves legyen". (228.) Hannah alakja azért fontos, mert a tizenhat éves lány élményein, vágyain keresztül követhetjük nyomon a nővé és feleséggé válás 19. századi viszontagságait, esélyeit azonban jelentősen rontják elszigetelt körülményei, melyek atipikus esetté is teszik őt: „Nem mindig könnyű magunkra irányítani mások figyelmét, ha elmebetegek vesznek körül". (32.) Hannah rajongásában Tennysont választja első férjjelöltjeként, a költő azonban reménytelenül immunis a romantikára, s az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a testi higiéniára sem ad sokat. A lány végül keserűen látja be: „Minden gondolatban, amelyet a férfinak szentelt, vagy közvetlenül mögötte, ott rejtőzött a kongó üresség, a tudat, hogy téved, hogy nem igaz, hogy nem fog megtörténni" (153.), pedig „oly sok fantáziaképet tékozolt már el [rá]". (233.) Mindez annak ellenére alakul így, hogy Hannah hamar megfejti a sikeres házasságkötés titkát: „Amikor a férje kiválasztására kerül sor, egyetlen lány sem tehet semmit azon kívül, hogy epedezik és vágyakozik és reménykedik, hogy gyakran mutatkozik, s hogy minél kedvesebb". (115.) Így aztán Hannah idővel elfogadja a kevésbé művészi, ám annál módosabb iparos, Rawnsley érdeklődését, aki „[a] költővel és az arisztokratával ellentétben mindig dolgozott" (194.), és a nem költői szerelmet, hanem a nagyon is prózai jólétet választja – amennyiben ez választásnak nevezhető. Úgy tűnik tehát, a viktoriánus kor szexuális ökonómiájában egy középosztálybeli lány vágyai nem sokkal fizetőképesebbek, mint egy elmebeteg nő fantáziái.

A házasság intézményének és a betegség diagnosztizálásának metaforikus összekapcsolódása a degenerációtól való erőteljes 19. századi szorongás által is felbukkan a regényben, hiszen az arisztokrata Seymour család épp azért záratja be egyik fiát Allen intézetébe, mert az egy alacsony származású nőbe szerelmes, akit feleségül is akarna venni. Ugyanerre a nyomasztó belterjességre példa „a Tennysonok fekete vére" (32.), akikről Allen meglehetősen sznob módon elmondja: „A felmenőik között nemesek is vannak, részben degenerált família." (75.) Miközben a középosztálybeli orvosnak hízeleg, hogy egy arisztokratát kezelhet, valójában megveti a költőt, aki szerinte egy „dúsgazdag feudális csökevény" (176.). A degeneráció darwini elméletek által is táplált rémét meg is erősíti a regény felsőbb osztálybeli szereplőit sújtó testi-lelki betegségek halmaza: mindkét Tennyson fiú, Septimus és Alfred (aki mélyen magába zuhanva gyászolja imádott barátját, Arthur Hallamet) is az intézet lakója lesz, a harmadik Tennyson fiú egy másik őrültek házában él, húguk pedig félig-meddig nyomorék, ami Hannah szemében valamiként mégis arisztokrata felsőbbrendűségének jele: „A lenyűgöző hatást csak fokozta, hogy

amikor Matilda elindult, lábával félkörívben oldalazva bicegett". (169.) Az abúzus, a degeneráció és a házasság a viktoriánus társadalom hatalmi rendszerének leképeződéseiként jelennek tehát meg, a regényben ábrázolt női szerepek által pedig a jól nevelt úrilánytól az anorexiás hisztérikuson át a cigány boszorkányig számos sztereotipikus nőkép pár ecsetvonással felvázolt, mégis mélyreható ábrázolása bukkan fel. A viktoriánus erkölcs és szexuális politika esszenciáját végül ironikus módon épp a kislány-szerelme után áhítozó, pszichotikus Clare fogalmazza meg: „Azt is jól tudta, hogy a törvényes és természetes nem egy és ugyanaz" (53.), s teljes mértékben hitelesnek tűnik Allen doktor Freudot messze megelőző diagnózisa is, miszerint „semmi sem termeli ki nagyobb bizonyossággal a lelki zavarokat, mint a család". (28)

Miközben az *Eleven útvesztő* ezer szállal gyökerezik a viktoriánus kor társadalmi valóságában, és érzékletesen ragadja meg a kor különféle kórjait, mégis a történelmi korszak diszkurzív specifikumait meghaladó módon képes szólni a testi, mentális és érzelmi szenvedés univerzális aspektusairól, az idegenség és a ráismerés felejthetetlenül hátborzongató keverékét teremtve meg költői nyelvével, s rámutatva hogy talán senki nincs biztonságosan „kint" vagy „bent" a normalitás társadalmi intézményeinek határain. A regény erőszak-ábrázolásának poétikai és etikai tétjeit figyelembe véve érdemes visszakanyarodni Kohlkének a bevezetőben idézett felvetéséhez az utólagos tanúságtétel kapcsán: „Még ha a legjobb szándékok motiválják is, az utólagos szemtanú bizonyos fokig akaratlanul is a saját képére formálja (*appropriate*) a traumát; hiszen az »empatikus nyugtalanság« kritikai távolsága – azaz a másik traumájában való virtuális részesülés, mely a szenvedő pozíciójának elfoglalása nélkül történik meg (LaCapra) – helyet kell hogy adjon a helyettes azonosulásnak. Ez az azonosulás pedig a másik szenvedésének újraéléséből vagy újraalkotásából ered, s azáltal válik lehetségessé, hogy magunkévá tesszük a szenvedő diszkurzívan üres vagy be nem töltött helyét."[35] Úgy vélem, Foulds lírai prózája, történelmi érzéke és empátiája képes ilyen módon láthatóvá tenni, megszólaltatni, a 21. század számára értelmezhetővé tenni a viktoriánus kor elfeledett és elhallgattatott szenvedő testeit.

A regény egyik legnagyobb drámai iróniája, hogy Tennyson és Claire, illetve Margaret és Hannah sohasem találkoznak egymással. Hiába töltik napjaikat ugyanazon a helyen ugyanabban az időben, saját labirintusaikban, privát poklaikban bolyongva mégis világok választják el őket – csak a mai olvasó láthatja meg szenvedéseik rokonságát. Ironikus továbbá, hogy a regény talán legletisztultabb bölcsességeit nem a látszólag központi szerepű, híres férfiművész-alakok, hanem a női mellékszereplők, Margaret és Hannah fogalmazzák meg. Margaret nem képes aludni, ahogy enni sem, saját szavaival csak „egy-egy pillanatra ráfröccsenő feketeségben volt része az éjszaka legmélyén" (142.), s talán az épelméjűek is

35 Kohlke, *I. m.*, 7.

ugyanezt élik meg, csak épp a józanság napvilágánál fröccsen néha ránk az őrület árnyéka. Míg Margaret nem képes elviselni saját testben-létét, kényszerű kapcsolatát a külvilággal, Hannah másra sem vágyik, mint hogy a világ végre észrevegye, és emberként, nőként akarja őt, s végül belátja: „Szeretni azt az életet, amelyik lehetséges: ez is szabadság". (227.) A lehetséges szeretete vagy a szabadság lehetősége így éppoly közel állhatnak egymáshoz, mint a bennünket körülvevő falak és erdők.

A kötet gerincét az *Erőszak az irodalomban* címmel, 2019. május 9–10-én, a Fiatal Írók Szövetsége és az EKE BMK Irodalomtudományi Tanszék társszervezésében megrendezett konferencián elhangzott előadások szerkesztett anyaga adja. Gyűjteményünk ilyen módon szorosan kapcsolódik a *Milyen állat?. Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról* című tanulmánykötethez, amely a megújult, tematikus konferenciasorozat (állat, halál, erőszak, sport) eredményein alapszik. Ahogy ez utóbbi esetében, úgy itt is abban bízunk, hogy a kötetünkben olvasható tanulmányok, amellett, hogy a maga összetettségében exponálják az őket összekötő – történeti és elméleti tétekkel egyaránt bíró – irodalmi problémakomplexumot, ösztönzőleg hathatnak a hasonló tematikai fókusszal rendelkező jövőbeli kutatások számára is.

Líceum Kiadó